CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

619

enero 2002

DOSSIER:
Álvaro Mutis

Thomas de Quincey
Una carta a William Wordsworth

Philippe Jaccottet
Cuaderno de verdor

Carta de Argentina

Entrevista con Edward E. Malefakis

Notas sobre Nabokov, Bioy Casares, Bécquer y Robert Bresson

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

619 ÍNDICE

DOSSIER
Álvaro Mutis

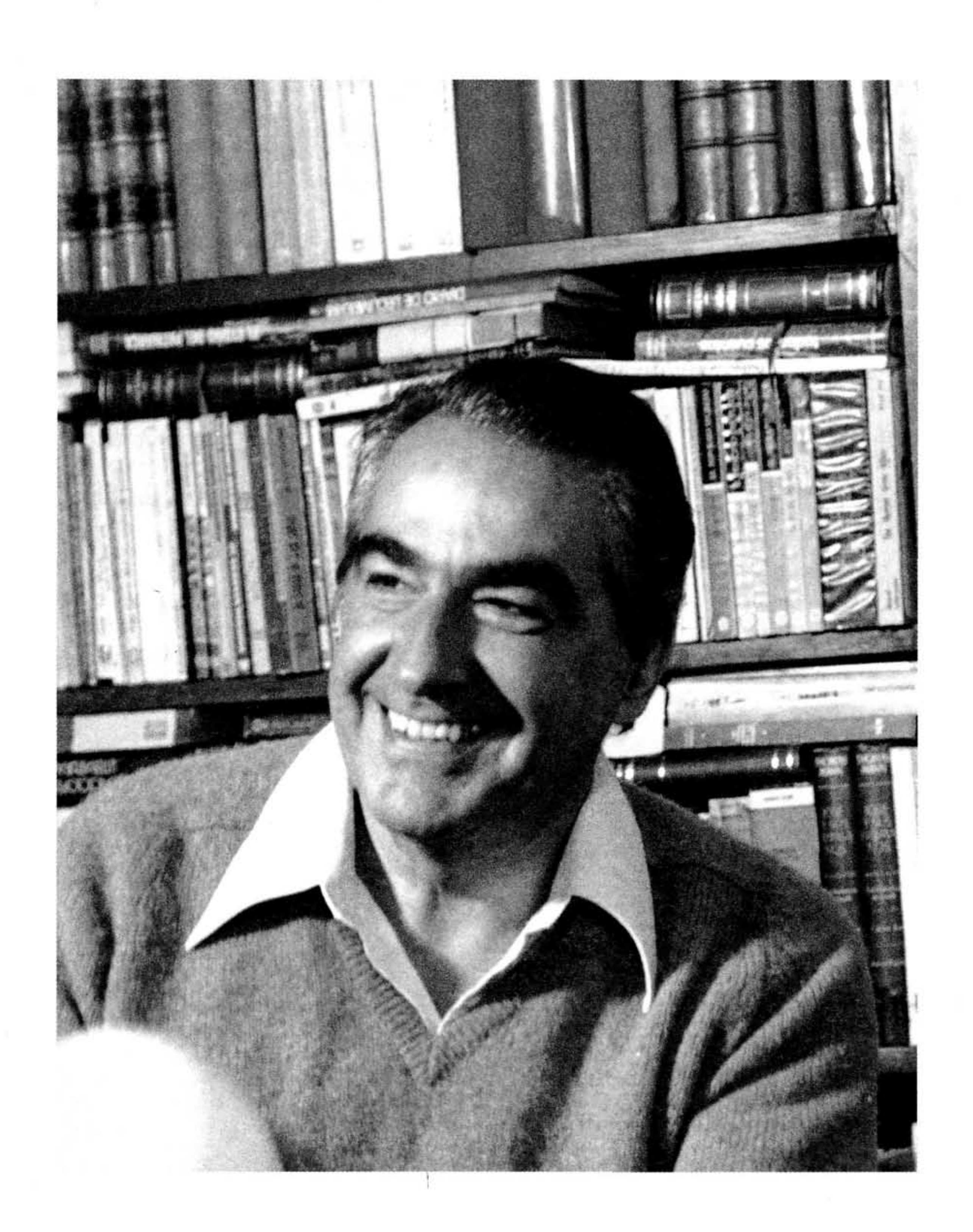
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Álvaro Mutis

Coordinadores:
INMACULADA GARCÍA
SAMUEL SERRANO



Álvaro Mutis

William Ospina

Tal vez fue Léon Bloy quien afirmó que si vemos la Vía Láctea es porque ésta realmente existe en el alma. Desde sus comienzos, la poesía de Álvaro Mutis acumula plurales impresiones del mundo, nos sumerge en un estado de observación perpleja de esas realidades poderosas e incontrolables, y finalmente nos entrega la evidencia de que esas cosas sólo es posible verlas porque están en quien las ve. Así, el espacio contado termina siendo el retrato del hombre que lo cuenta, el observador es lo visto, y el hijo de esta América equinoccial, mirando la creciente que arrastra todos los desprendimientos de la montaña, todas las criaturas sorprendidas, los follajes arrancados, los troncos atropellados que resuenan contra las piedras, los esplendores de la destrucción y de la muerte, descubre que está hecho de esa misma substancia, descubre que él mismo es su tierra.

Este descubrimiento tal vez no es sorprendente en otros lugares del mundo. Si un francés descubre que su alma está hecha de álamos y de jardines versallescos, de suburbios parisinos o de hoteles imperiales junto a los faros y al mar, ello no comporta una extrañeza. Pero los poetas de la América ecuatorial sienten y viven en español, y hubo por siglos una distancia entre el mundo que cantan y la lengua en que cantan; todavía se requiere un esfuerzo para que ese mundo y esa lengua coincidan, y se diría que Mutis es uno de los primeros poetas en los que esa correspondencia es total.

Se dirá que antes de él nuestra literatura americana fue rica y nuestra poesía vivió mil aventuras de exploración y reconocimiento del mundo americano. Se dirá que existieron todos los poetas modernistas y todos los poetas telúricos posteriores a ese movimiento. Pero yo diría que si bien el modernismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX fue el primer gran movimiento literario de nuestra América y conquistó la plenitud de la lengua y su madurez, no es menos cierto que su esfuerzo consistió más en hacer expresiva la lengua que en hacerla nombrar a América, labor que se dejaba, en un sentido narrativo y paisajista, a José Hernández y a sus poetas gauchescos. Gutiérrez Nájera y Silva, Rubén Darío y Lugones, son americanos altivos que hablan ya una lengua propia, pero todavía no se siente plenamente en ellos el mundo en que viven. Las noches de Silva vie-

nen del romanticismo. Su *selva negra y mística* es para él *la alcoba sombría.* Y eso puede serlo un bosque europeo pero difícilmente una selva americana. Darío, con maestría que nos subyuga, habla de los dos costados de su alma, el espiritual y sublime, y el sensitivo y carnal, con estos expresivos ejemplos que no se parecen a su mundo: «Como la galatea gongorina/ me encantó la marquesa verlainiana,/ y así juntaba a la pasión divina/ una sensual hiperestesia humana». Y también el rigor formal de Lugones delata su lealtad con un orbe muy establecido.

Expresar a América exigía innovaciones. Nájera nos trae una vivacidad inesperada, Silva nos trae la música de Poe y la suya propia, la de sus aprehensiones y sus agonías psicológicas, Darío nos trae las armonías de Verlaine y sus matices de ternura y de ironía, Lugones rima con audacia y ritma con ingenio, pero aún no sentimos el toque de la vastedad que América impone. Ese que está en Whitman, y que es como el soplo de las extensiones inmensas, un sentimiento de abismo y de vértigo, pero también de vitalidad y de abundancia. Algunos poetas posteriores, de la segunda oleada del modernismo, se asomaron a ese abismo, pero retrocedían. Se siente su vecindad en los versos de Barba Jacob y en los de Gabriela Mistral, pero yo diría que sólo hacia los años cuarenta irrumpió ese tono whitmaniano que venía a dar cuenta, no sólo de los sentimientos y de las estéticas de unos seres humanos sino del asombro y de la enormidad de unos espacios desde los cuales la lengua había sabido hablar pero se demoraba en cantar.

Los años cuarenta fueron los de la obra central de Neruda y de Aurelio Arturo: dos americanos indudables y verdaderos fundadores en el lenguaje de una percepción del mundo. Pero Neruda y Arturo, que eran contemporáneos, y sólo semejantes en su amor por la naturaleza y por el continente, ya que el uno no cesa de hablar y el otro casi no se atreve a hacerlo, eran dos hombres maduros cuando escribieron, el uno el *Canto General* y el otro *Morada al Sur*, verdaderos poemas fundacionales de América. Es asombroso y grato comprobar que «La Creciente», uno de los primeros poemas de Mutis, surgió en ese mismo momento, y que su autor tenía apenas 22 años. Estaba descubriendo al mismo tiempo que los poetas mayores de la lengua el soplo poderoso de América.

Hay otro soplo potente que a Mutis le llegó temprano y es el llamado del mundo contemporáneo. Ya en *Los elementos del desastre* sentimos la vigorosa fusión de su mundo de densas vegetaciones, de minas perdidas en las montañas, de ríos limosos y opulentos, de cópulas frenéticas en los paisajes de tierra caliente, con ese otro mundo de cuartos de hoteles baratos en ciudades polvorientas, de patios verdosos, de trenes recorriendo las plantaciones entre climas ardientes y densos, de burdeles, de hangares abando-

nados a donde arriman los hidroaviones a dejar el correo, de vigas metálicas invadidas por el óxido, de gritos desamparados que recorren las calles y que parecen tocar toda cosa:

de la ortiga al granizo
del granizo al terciopelo
del terciopelo a los orinales
de los orinales al río
del río a las amargas algas
de las algas amargas a la ortiga
de la ortiga al granizo
del granizo al terciopelo
del terciopelo al hotel (...)

Tal vez está ya en estos poemas de mitad de siglo la influencia turbia y bien hechora de ese libro infatigablemente creador que es *Residencia en la tierra*, pero hay mucho más. El abigarrado salmo de Mutis fusiona otras voces, voces que están sin duda en su experiencia y no sólo en su memoria, la de Proust, la de Conrad, la de Faulkner, acaso la de Joyce, acaso la de Eliot, acaso ya la de Saint-John Perse, pero que vienen a dialogar con la región más eficiente de su lenguaje, esa tierra caliente de sus paseos infantiles, ese mundo de fertilidad destructiva, las grandes noches del Tolima, los ríos que arrastran consigo montañas, las minas, las selvas lluviosas del trópico. En medio de originales y poderosas enumeraciones su voz se afirma en una meditación desolada. ¿Cómo llamar a ese complejo sentimiento de veneración y de lástima ante los dones del mundo? A partir de cierto momento la poesía de Mutis es incapaz de ser sólo celebración. Tal vez siente que ante una realidad tan compleja y tan múltiple toda oración que sea unívoca es un error, un acto parcial, un engaño piadoso. La poesía tiene entonces que celebrar y deplorar a la vez. Tiene que advertir esa doble carga de pasión y de languidez que es uno de los misterios del trópico. Esas sensualidades que tienen un fondo de desgano, esas atmósferas donde cada elemento parece contrariar al anterior, donde a cada construcción la sucede un matiz de ruina, donde el optimismo no sería más que una ebriedad insana porque nos impide la vigilancia y el sigilo. Basta que empiece la magia, y empieza enseguida el ritmo a contrariarla:

Comienza el largo viaje entre la magia recién iniciada
Que se levanta como un grito en un inmenso hangar abandonado donde
[el musgo cobija las paredes,
Entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mundo en ruinas...

La intensa realidad del mundo de Mutis es sólo verbal pero no lo parece. Cuando nos dice hangares pensamos en hangares, cuando nos dice río vemos el río, cuando nos dice insectos oímos zumbar a los insectos, pero en el curso de sus poemas esas realidades se suceden y se contrarían con la arbitrariedad que sólo tienen los sueños o el fluir de la memoria; por eso puede la magia alzarse como un grito y aparecer un enorme hangar en torno a ella y enseguida el musgo cubrir sus paredes entre el óxido de olvidadas criaturas, y un mundo en ruinas cercarlas de pronto. Son realidades musicales, mixturas verbales, secuencias donde todo lo que contiene y sugiere una palabra danza con lo que sugiere y contiene la siguiente, y no existen ni pueden existir antes del poema. Una narración poética puede reelaborar el recuerdo preciso de algo que una vez fue un hecho, pero aquí no hay más verdad que las palabras: después de los barcos que se deslizan sobre las aguas viene una fiebre, o un guardián de sembrados, o un pavor mudo, y por alguna razón misteriosa que está en la escencia misma de la poesía nuestro espíritu asila y agradece esas secuencias y no reclama realismo, ni orden, ni lógica.

El hermoso poema «Una palabra» es la muestra perfecta del estilo verbal, del lenguaje poético que Mutis ya ha conquistado antes de sus treinta años, consciente de que el poema sólo está habitado por los poderes del lenguaje que, a la vez que transcriben, traicionan la realidad.

Hay también las conquistas de calurosas regiones, donde los insectos
[vigilan la copulación de los guardianes del sembrado
que pierden la voz entre los cañaduzales sin límite surcados por rápidas
[acequias y opacos reptiles de blanca y rica piel.
¡Oh el desvelo de los vigilantes que golpean sin descanso sonoras latas
[de petróleo
para espantar los acuciosos insectos que envía la noche como una
[promesa de vigilia!
Camino del mar pronto se olvidan estas cosas.
Y si una mujer espera con sus blancos y espesos muslos abiertos como
[las ramas de un florido písamo centenario,
entonces el poema llega a su fin, no tiene ya sentido su monótono treno
de fuente turbia y siempre renovada por el cansado cuerpo de viciosos
[gimnastas.
Sólo una palabra.
Una palabra y se inicia la danza
De una fértil miseria.

El poema puede querer ser río o ser selva, pero para ello no recurre al expediente modernista de describir, de referir lo que ve un observador. La

naturaleza no será nunca paisaje para Mutis, ahora es sólo lenguaje; así como el río fluye en verbos de creciente, en el color de las naranjas maduras, en el gesto brutal de las fauces de los terneros muertos, y desfila abigarrado ante el poeta que ha despertado menos para verlo que para hacerlo existir en sus palabras, la selva es el tejido de voces que se enlazan, una frondosidad que está en el ritmo, en los excesos, si se quiere, de la poderosa secuencia verbal.

«Cuando los recuerdos irrumpieron en sus inquietos sueños, cuando la nostalgia comenzó a confundirse con la materia vegetal que lo rodeaba, cuando el curso callado de las aguas lodosas le distrajo buena parte de sus días en un vacío en el que palpitaba levemente un deseo de poner a prueba la materia conquistada en los extensos meses de soledad, El Gaviero ascendió a las tierras altas, visitó los abandonados socavones de las minas, se internó en ellos y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el afelpado muro de las profundidades». («En el río. Reseña de los hospitales de ultramar»).

Y por eso es que el mundo que el hombre está diciendo termina siendo el hombre mismo. El lenguaje y el mundo no son para el poeta dos cosas distintas, pero además lo que el mundo le dice despierta siempre otro légamo en el fondo de su memoria, como si cada cosa del mundo exterior preexistiera en ella:

Ahora, de repente, en mitad de la noche
Ha regresado la lluvia sobre los cafetales,
Y entre el vocerío vegetal de las aguas
Me llega la intacta materia de otros días
Salvada del ajeno trabajo de los años.

Enamorado de las fecundidades y las destrucciones del trópico, y después embelesado desde el exilio en un paladeo proustiano de este mundo que vivió su infancia, pasando de poemas vegetales abigarrados y de páginas torrenciales a poemas que intentan mezclar la naturaleza con la ciudad extenuante y anodina y joyceana, Mutis aplica a todo tema su vigoroso tono vital, ese ritmo que a la vez enumera y medita, que dialoga consigo mismo mientras ve al tiempo inexorable escapar sin remedio.

No es extraño que en uno de sus más recientes poemas, el V de sus *Siete nocturnos*, vuelva al poeta la obsesión del río, y una vez más su lenguaje se despliegue, cadencioso, incesante y espléndido, procurando confundirse con su tema, hacer de nuevo el río del lenguaje, fusionar como la eterna metáfora el río y el tiempo, y encontrar en el móvil fluir un espejo pleno de su estado anímico, de sus fatigas y sus esperanzas. También aquí el poema

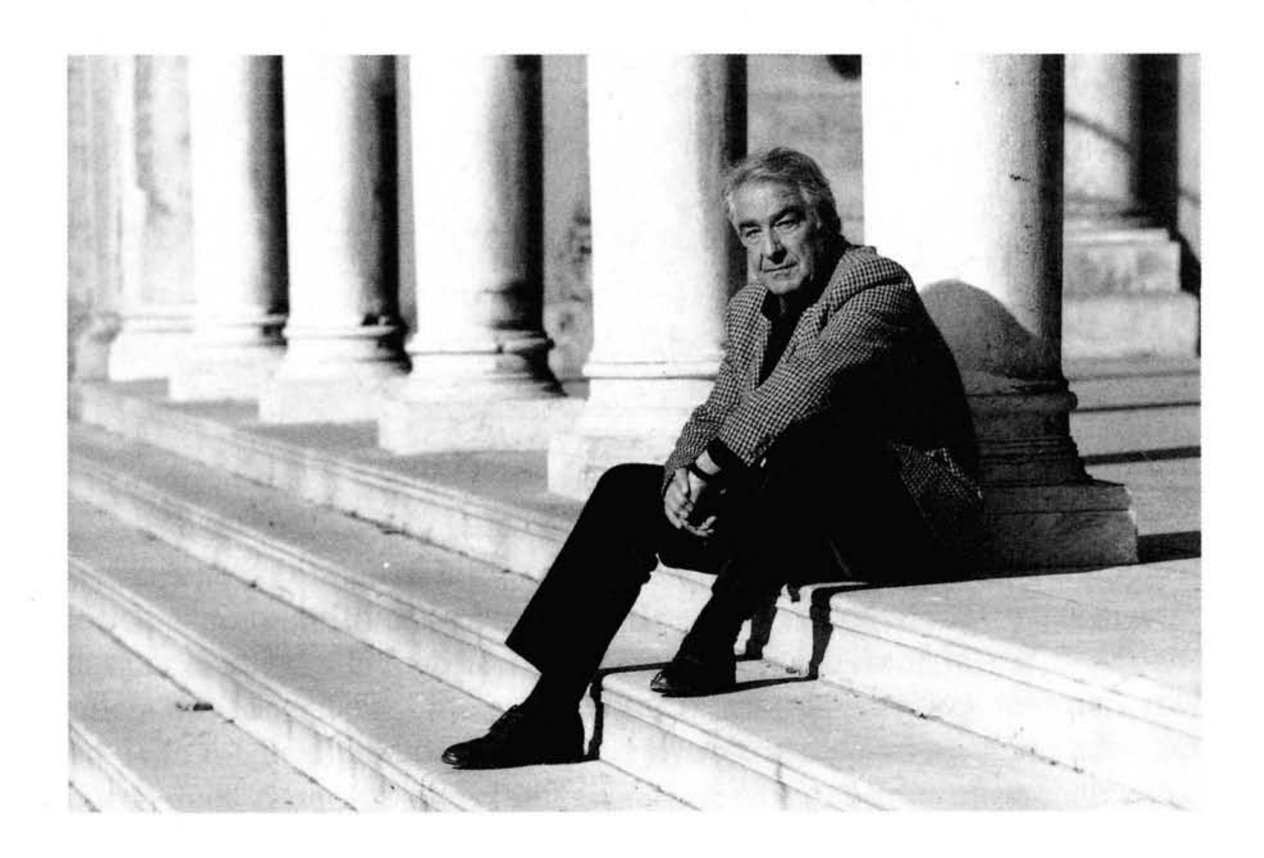
terminará, como tantas veces, con esa comprobación de una correspondencia plena entre el mundo y el canto, entre lo que se dice y quien lo dice, y el lenguaje se revela una vez más como esa única morada donde el mundo y el hombre son una misma cosa, donde no coinciden sino que se fusionan el universo y la conciencia.

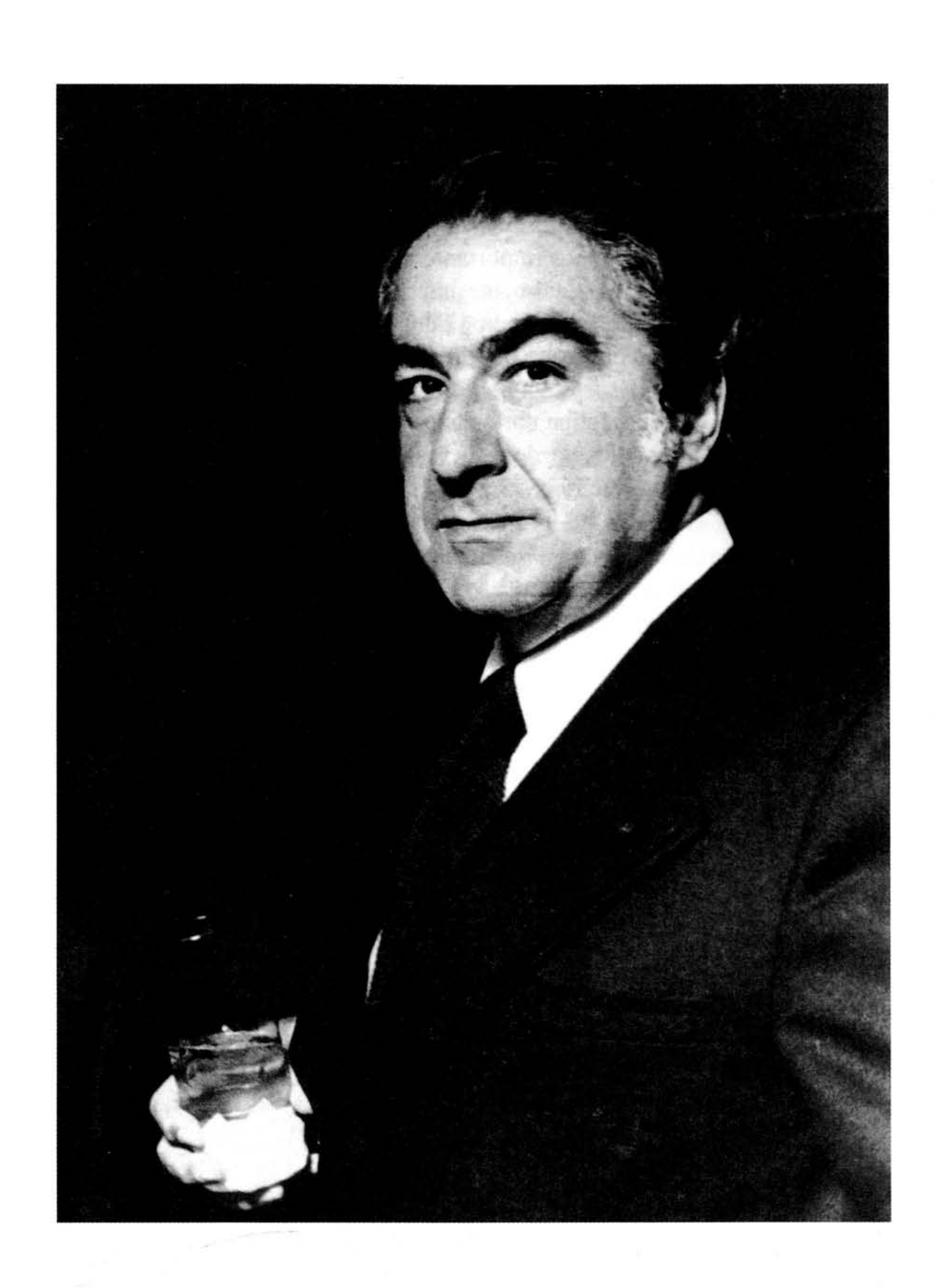
> Bien sé que visiones del Escalda, del Magdalena, del Amazonas,
> [del Sena, del Nilo, del Ródano y del Miño
> presiden memorables instantes de mi pasado;
> que toda mi vida la sostienen, alimentan y entretejen las torrentosas
> [aguas del río Coello,
> sus efímeras espumas, su clamor, su aliento a tierra removida,
> [a pulpa de café golpeada contra las piedras.
> Los ríos han sido y serán hasta mi último día, patronos tutelares,
> [clave insondable de mis palabras y mis sueños.
> Pero éste que, ahora, de nuevo y casi por sorpresa, se me aparece con
> [todos los poderes de su ilimitado señorío,
> es, sin duda, la presencia esencial que revela las más ocultas estancias
> [donde acecha la sombra de mi auténtico nombre,
> el signo cierto que me ata a los decretos de una providencia
> [inescrutable.
> Le dicen Old Man River.
> Sólo así podría llamarse.
> Todo así está en orden.

A partir de cierto momento aparece en la obra de Mutis una evocación nostálgica del imperio español, como queriendo mostrarnos que si la historia cambia desde el ritual hacia el desorden él a su vez quiere ir del desorden hacia el ritual. Es sabido que los escritores de la América Latina suelen comenzar exaltando y venerando el ilustre mundo europeo para terminar descubriendo América. Mutis es el único caso que conozco de un poeta que comienza descubriendo apasionadamente su continente y que después opta por celebrar el mundo remoto y crepuscular de esas fatigadas culturas. No está en los poemas de los últimos tiempos una mera evocación de las dulzuras del Escorial y de las piadosas naves de la catedral del Apóstol en Santiago de Compostela: él intenta la temeraria alabanza del Reino, e incluso una celebración de Felipe II, contrariando una obstinada tradición literaria desde los simbolistas, Victor Hugo y Verlaine, que es la de ver en esa corte y en ese monarca severas apoteosis de la crueldad y de la tiniebla. Mutis ve en cambio un *apartado y cortés desdén* en el retrato de Sánchez Coello. Ve «los ojos que todo lo ven y todo lo ocultan, y finalmente el

abismo de suprema sencillez cortesana/ que su alma ha sabido cavar/ para preservarse del mundo».

No deja de ser inquietante este otro extremo del hilo de su poesía. El poeta, fatigado tal vez de sus selvas, replegado como el río después de la creciente, ansioso por explorar otras salas del tiempo o por demostrar que en la poesía el tema es menos importante que el ritmo, o deseoso de mostrar que para la poesía es igualmente interesante un hospital de enfermos bañados en aceites fétidos que el alma de un rey perdido en el desdén y en el tiempo, o desdeñoso él mismo del mundo que le tocó vivir, cava también su propio abismo de palabras, en un gesto de desusada elegancia, para atenuar con un poco de escéptica cortesía y de anacrónica piedad, las nostalgias del exilio, la conciencia de haber perdido ese paraíso tropical que ahora es sólo palabras, ese río espléndido que huye a lo lejos.





El gaviero loco de Ultramar

Eduardo García Aguilar

La irrupción de Álvaro Mutis en el panorama literario colombiano sucedió en medio de una violenta ruptura histórica, tan significativa, que hasta su primer volumen, *La balanza*, desapareció incinerado en el «bogotazo» del 9 de abril de 1948, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. El viejo país civilista, gobernado por latinistas y versificadores de alejandrinos, dio entonces un giro hacia la sangrienta espiral que aún no cesa. De un día para otro la Bogotá de tranvías y hombres recatados vestidos de negro con sombreros Stetson, paraguas y zapatos de charol, quedó en cenizas, e incluso los jugaderos de billar donde Mutis arruinó su bachillerato fueron borrados del mapa.

¿Quién era ese joven poeta que escandalizaba con sus diatribas en contra del modernista Guillermo Valencia, afirmaba tener como *hobby* el asesinato y pasaba el día frente a micrófonos de emisoras capitalinas leyendo cables sobre la guerra como si estuviera transmitiendo desde el frente? Nacido el 25 de agosto de 1923, Mutis pasó la mayor parte de su infancia en Bruselas como lo atestiguan las fotos donde se le ve vestido de marinerito, en pantalón corto, al lado de su padre el diplomático Santiago Mutis Dávila, París, Amberes, Le Havre, Hamburgo, Brujas, el Rin, el Sena, los transatlánticos de la American Line y los puertos fríos del Norte fueron algunas de esas primeras impresiones imborrables que, aunadas al largo viaje por mar y la llegada a los malsanos puertos del trópico americano, como Colón o Buenaventura, conformarían el extraño cosmos de su obra literaria.

A un lado el esplendor europeo de entreguerras, con sus viajeros tipo Paul Morand y Valery Larbaud, sus iglesias románicas o góticas, las tumbas merovingias, los automóviles de generosas formas redondas, las chicas de pelo corto y sombreros *art-déco* y la música arrabalera de Fréhel y Damia, y más allá, en ultramar, la canícula, los estuarios infestados de mosquitos, los cargadores sifilíticos y las putas tristes con sus carnes fláccidas marcadas por el salitre y la fogosidad insaciable de los hombres de mar. Si se considera que la verdadera literatura es una intensa exploración desesperanzada de la infancia perdida, de sus imágenes borrosas y sus olores idos, no queda duda alguna de que el imaginario de Álvaro Mutis, encarnado en su

genial arquetipo Maqroll, surge de esa contraposición iniciática atestiguada por el niño: el esplendor del viejo mundo antes de la guerra y la deliciosa usura de la carne en los lejanos trópicos desolados de Ultramar.

De regreso a Bogotá, a causa de la muerte de su padre y los vientos bélicos en Europa, el adolescente Mutis tratará de conjurar la desazón del exilio y el fin de su infancia a través de textos donde su *alter ego* convocatorio enumerará las modalidades del «fin ineluctable», con su cauda de carne mortecina devorada por el sexo y el cáncer, amores perdidos en cuartuchos tristes de hotel y luchas sin sentido por sobrevivir en puertos y ciudades entre tráficos innombrables, de donde sólo se salvan la amistad y el deseo.

¿Qué hacer en esa Bogotá provinciana y fría, alejado del reino? Primero dejar el bachillerato y los estudios que lo hubieran vuelto un típico prohombre de la clase política colombiana y lanzarse a la aventura de la poesía y la vida, a través de innumerables trabajos en compañías de aviación y multinacionales petroleras que lo llevaron a todos los rincones del país en siniestros planchones untados de aceite, hacia poblaciones de tierra caliente donde la noche llegaba con su música en bares de mala muerte junto a mujeres de amplios escotes y cuchillo en liguero, y transgresores de la ley que jugaron su vida o su corazón al azar y siempre se los ganó la violencia.

Hombre atípico, informal, irreverente, desinhibido, con su vozarrón levantino, amigo de sus amigos, Mutis no sólo dejó a un lado el estilo ladino y temeroso de los hombres de la altiplanicie cundiboyacense, sino que brincó en su poesía hacia zonas jamás exploradas hasta entonces en el país. Y eso fue lo más importante. Reinaban en Colombia, por un lado *Piedra y Cielo,* grupo de poetas, algunos de ellos franquistas, que trataban de imitar a Juan Ramón Jiménez y cuando reinaba en otras partes el surrealismo y, por otro lado, el discurso grandilocuente y retórico de la mortecina clase política del país, con sus latinajos de regla y su pomposidad de bombín y corbatín. Como antes había ocurrido a fines de los años 30 y en los 40 en México con Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón trajo aires nuevos desde la Europa de entreguerras a esa helada ciudad de los Andes y contribuyó a abrir ventanas entre jóvenes como Mutis y Fernando Charry Lara, entre otros renovadores que acudían a la legación guatemalteca a compartir con él y su joven pareja Lya Kostakowsky. Asimismo, actuaba en esos años de ruptura el entusiasmo de Jorge Zalamea, viajero de izquierdas que recorrió el mundo y cuyo *Gran Burundún Burundá ha muerto* y su exploración de la poesía de todas las coordenadas y edades dejó huellas indelebles y bien reconocibles en el creador del Gaviero y en su amigo Gabriel García Márquez.

Para 1953, cuando publicó *Los elementos del desastre* en la prestigiosa editorial Losada de Buenos Aires, Mutis ya había concebido su extraño

mundo poético: un verso neotelúrico cargado de vida y muerte, mar y montaña, lluvia y sequía, donde «la carne llora», como dijo el gran crítico Ernesto Volkening. Con Mutis se dijo adiós al verso de mármol del modernista Valencia y al sacristanesco mundo de *Piedra y cielo*. Desde su primer poema «Tres imágenes» (1947) –no por casualidad dedicado a Luis Cardoza y Aragón– y en creaciones como «204», «Hastío de los peces», «Oración de Maqroll», «Una palabra», «El miedo» y «Nocturno», se concretó el mundo al que sería fiel desde entonces hasta la culminación de su saga narrativa, reunida bajo el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Un mundo que se hermana con el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra*, el orbe amatorio de Enrique Molina en Argentina y la fascinación tropical de Vicente Gerbasi en Venezuela, para mencionar sólo algunos de los autores latinoamericanos que a mediados de siglo abrieron camino por el lado de cierto neotelurismo tropical, cargado de desesperanza y usura sexual, un vitalismo marino y desesperanzado que se escapó de las cárceles anteriores para volar hacia el mundo y dialogar con los viajeros de Melville, Stevenson, Conrad y Cendrars, los aventureros de Morand, los descreídos de Céline y los emprendedores activos de Malraux. Es un mundo poblado por enfermedad, desesperanza, muerte, cárcel, ilegalidad, desolación, carroña, exilio, corrupción, deseo, carne, violencia, vida. Un mundo que explora el extraño milagro del hombre envuelto por el remolino inútil de la vida, en empresas sin ton ni son que los mueven a sus miserias y deslealtades, a sus miedos y osadías, a su nada final y perpetua.

Desde entonces, la fidelidad de Mutis a sus obsesiones fue total y mientras en los años 60 y 70 la literatura latinoamericana, engolosinada por la revolución cubana, era conquistada por los grandes del *boom*, y se hundía en ingenuos nacionalismos autoglorificadores, esta voz se convirtió en palabra de culto entre reducidos lectores que vieron en Maqroll al arquetipo cosmopolita, descreído y necesario para soportar el paso largo y sediento por la vida. Los europeos estaban fascinados con ese mundo de loros, cocodrilos y personajes típicos agenciados por la novela del *boom* como expresiones de un colorido mundo animista y primitivo de maravillosa superficialidad. ¿Para qué leer en esos tiempos de euforia a un colombiano amante de la literatura francesa, que vivía inmerso en su mundo de reyes y monarcas de tiempos idos, lamentaba la caída de Bizancio en 1453, nunca había votado, se declaraba reaccionario y no firmaba declaraciones progresistas?

Sin embargo, en esos años de euforia revolucionaria, Mutis siguió con su poesía y publicó el espléndido poemario *Reseña de los hospitales de ultramar*, que incluye textos conmovedores como el extraordinario «Moirologhia», tal vez uno de los poemas claves de su obra. Al mismo tiempo publi-

có su estremecedor *Diario de Lecumberri* y la gótica y tropical *Mansión de Araucaíma*, surgida esta última de un fructífero intercambio con el gran surrealista Buñuel. En tales ficciones y en los poemas con los que hizo ya su primera *Summa de Maqroll el Gaviero* (1947-1970), publicada en 1972 en la colección Insulae poetarum de Barral Editores, Mutis descargó nuevas experiencias como la prisión en el Palacio de Lecumberri a fines de los años 50, donde vivió en carne propia la caída maqrolliana prevista en los textos de primera juventud. Siempre dentro de esa desolada palpitación telúrica y figurativa, en esos poemas nos comunicó a los lectores jóvenes de la terrible Bogotá de los 70 un mundo cerrado y abierto, con sus leyes y vías, sus salidas y trampas, sus calles secretas y babélicas: más que una poesía de artificios, nos enfrentó a una especie de iniciación. Mutis nunca lo dudó: la literatura, la verdadera literatura, es un proceso de exploración, revelación e iniciación en quien narra o canta y por ende será también un proceso de revelación e iniciación en el lector. Ni creador ni lector, como profeta e iniciado, serán idénticos después de enfrentarse a la palabra. Escribir o leer no valen la pena si no conducen a tales iluminaciones o revelaciones. En esos poemas narrativos, figurativos, volvíamos a los viejos zocos milenarios, a las guerras de hace 2.000 años, a los reyes caídos, a los soldados empalados o enceguecidos, a los viajeros de Homero y de Virgilio, el esplendor y la caída de los hombres, a la cierta condena de la enfermedad y la muerte. Y por esa razón, entre los jóvenes colombianos infectados por la poesía en los años 70, Mutis se convirtió en autor de culto, de la misma manera que ahora se convirtió en autor de culto para cientos de miles de lectores franceses, ganados por el estupor de descubrir un cómplice entre la literatura latinoamericana, hasta entonces embebida en el artificio o el folclor.

Tuvo Mutis que emprender la aventura de la prosa para ganar esos espacios de los que estuvo ausente durante el reino del *boom*. De repente, cuando aún trabajaba en la calle Darwin para la Columbia Pictures, empezaron a salir una tras otra las novelas donde Maqroll andaba a sus anchas: *La nieve del almirante*, con su extraña búsqueda de lo inefable entre aserraderos perdidos; *Ilona llega con la lluvia*, homenaje al amor y la amistad a través de un aventurero triángulo; *Un bel morir*, con sus amores de mariposas en el diafragma; *La última escala del Tramp Steamer*, verdadera joya narrativa, y la minera y desolada historia de pasión carnal descrita en *Amirbar*, entre otras ficciones. Estas nuevas creaciones surgidas en la década de los 80 constituyeron un baño refrescante para la narrativa latinoamericana, porque renovaron de manera directa los lazos con la poesía y la alejaron del utilitarismo bobalicón del *plot*. Pero tal vez la lección más importante de esta aventura tan reciente, fue comunicar a los lectores amantes de la ver-

dadera literatura que el reino de las cajas registradoras y el *marketing* literario no había triunfado del todo. Mientras decenas de nuevos narradores se convertían en empleadillos sin sueldo de las editoriales y fabricaban a destajo novelas con clímax y desenlace, según fórmulas de cartilla, Mutis escribía con la pasión adolescente de quien escribe para nada y para nadie, rodeado de sus tantos jóvenes amigos de México y Colombia. Esa rebeldía suya de no renunciar al niño y al adolescente que lleva dentro fluyó en las ficciones, insuflándoles aires de fronda literaria.

Ahora, cuando por fin la España de su ancestro el gaditano José Celestino Mutis y su novia la Infanta Catalina Micaela se abre a su literatura, el Gaviero loco –amado por Ilona, Amparo María, las hermanas Vacaresco, Antonia, Flor Estévez, y tantas otras cómplices–, emprenderá un nuevo negocio condenado al fracaso en algún puerto de ultramar, y aunque sabe que no hay salvación alguna, no renunciará jamás al goce de sus absurdas empresas y tribulaciones.



Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos

Samuel Serrano

«Si nuestra vida es vagabunda, nuestra memoria es sedentaria»[1]. Esta afirmación de Marcel Proust que el narrador francés formuló para referirse a su *Recherche du temps perdu*, podría ajustarse, sin duda, a la obra de algunos poetas hispanoamericanos como Pablo Neruda o Jorge Luis Borges pero de forma quizás menos evidente a la obra de Álvaro Mutis y a su criatura Maqroll el Gaviero, porque los sitios a los que torna la memoria del poeta colombiano y su enigmático Gaviero no se encuentran circunscritos a un lugar en concreto, a un barrio de grandes casas con puerta cancel en las que siempre hay un patio con un aljibe y una parra como el Palermo ancestral del argentino o una tierra de naturaleza exuberante y feraz como el lluvioso Temuco natal del chileno, sino que abarcan una comarca más amplia, un vasto horizonte separado por el mar que incluye las orillas de paisajes y mundos lejanos y disímiles entre los que Álvaro Mutis empezó a desplazarse sobre la gavia de los sueños desde sus primeros años.

Todo viene de la infancia, esa riqueza preciosa, grandiosa, fuente inagotable de recuerdos[2] a la que Rilke aconseja regresar la mirada para encontrar nuestra esencia y nuestro ser. Y la tarea de Álvaro Mutis, como la de todo gran poeta, ha sido un esfuerzo titánico de la imaginación y la memoria para conciliar, en una unidad inseparable, los fragmentos de su infancia desperdigada y rota entre las orillas de dos mundos.

Pero la infancia de Álvaro Mutis no fue, en verdad, nada común. Hijo de un diplomático colombiano destacado en Bélgica, a donde se trasladó con toda su familia, sus primeros años transcurrieron entre los liceos de Bruselas, en donde recibió la educación primaria, y la finca de caña y café de Coello, fundada por su abuelo en el departamento del Tolima en la zona cafetera de Colombia, a donde la familia viajaba cada año en barco desde el puerto flamenco de Amberes para tomar sus vacaciones de verano. Esta temprana errancia originó que los recuerdos de la infancia del poeta colombiano tuvieran el aspecto de un tapiz abigarrado en el que se entreveran de

[1] *Marcel Proust:* À la recherche du temps perdu, *Pléiade, Gallimard, Paris, 1966, III, 989.*

[2] *Rainer María Rilke,* Cartas a un joven poeta, *Ediciones Obelisco, Barcelona, 1996, Carta nº 1.*

manera indisoluble los lánguidos paisajes de la campiña europea con la pujante naturaleza de la Tierra Caliente colombiana que propicia la vida y la destrucción de una manera acelerada, las brumosas y frías llanuras de Flandes cruzadas por lentas barcazas con el bochorno estridente de los puertos tropicales a donde arribaban los barcos luego de una larga travesía por los mares, la severa majestad de las catedrales y palacios de piedra que atestiguan el paso de los siglos y los ríos torrentosos de los Andes que arrasan las montañas en tiempos de creciente; los hechos de guerreros y de reinos que tienen la dorada pátina de los años y el mundo sofocante de los trópicos que todo lo deslíe y lo desgasta con su hálito letal y destructor.

Amalgama nutrida y poderosa que, no obstante, sería difícil de plasmar en una creación literaria si, desde muy temprano, el poeta colombiano no hubiera enfrentado en su vida una experiencia capital y dolorosa: la pérdida de ese mundo de orillas dilatadas al que se había acostumbrado desde niño y que marcaría su vida para siempre con el estigma del hombre desterrado, del hombre que, arrancado de su querencia y de su afecto, se ve obligado a abrirse al mundo, a mirarlo y tratarlo en toda su complejidad y anchura.

Cierto es que Mutis no ha tenido nunca que afrontar la condición específica de exilado, es decir la del hombre que, arrancado de su hogar y su querencia por razones políticas o ideológicas, se ve obligado a emprender una nueva existencia en un país y una cultura diferentes pero sí han existido en su vida grandes pérdidas o rupturas que lo han alejado de su objeto ideal y le han causado esa impronta de angustia y de dolor que marca al hombre en el exilio al sentirse desamparado y entregado a sus propias fuerzas.

La primera de estas grandes pérdidas fue Bruselas, ciudad que la familia abandonó a causa de la repentina muerte de su padre; la segunda sería Coello, su finca y paraíso natural entre cafetos, trapiches y guaduales, de donde la familia hubo de partir a causa de la violencia secular colombiana para establecerse definitivamente en Bogotá; y la tercera sería Colombia, su país, orilla insoslayable de sus afectos y añoranzas de donde el poeta tuvo que alejarse definitivamente en 1956 para eludir la responsabilidad del juicio por descalabro económico que su excesivo idealismo le había llevado a enfrentar con la compañía petrolera para la que trabajaba.

No obstante estas experiencias, por dolorosas o estimulantes que resulten, no serían suficientes para producir el milagro de una escritura poética si las mismas no se vieran potenciadas en la vida del poeta por el hábito de la lectura, esa «existencia paralela que corre al lado de la cotidiana, sólo en apariencia más real que aquélla»[3] y a través de la cual Mutis entró en con-

[3] *Álvaro Mutis,* De lecturas y algo del mundo, *Barcelona, Seix Barral, 2000, 78.*

tacto con los capitanes introspectivos de Conrad, los viajeros impenitentes de Salgari, los locuaces marineros de Melville, los paisajes antillanos de Saint-John Perse, el absurdo de la vida de Kafka y la desesperanza de Malraux, nutrido y encontrado linaje que, junto a las experiencias de su existencia azarosa e intensa, permitiría que, poco a poco y a lo largo de años de lenta gestación, fuera emergiendo de su zona más profunda, como un efrit de una lámpara antigua, la figura de Maqroll el Gaviero, ese marinero enigmático, de origen indeterminado que vive siempre errante entre los trópicos y los puertos de Marsella, Cádiz y Amberes y que, pese a evocar con frecuencia su pasado, parece haber perdido para siempre el camino de regreso.

Porque los hombres no escriben sobre lo que ven, sino sobre lo que han leído de lo mismo que ven y en las lecturas de Melville, de Conrad, de Perse, de Malraux y en sus devastadoras visiones de los trópicos malayos o en las idílicas estampas de la Martinica del poeta antillano, Mutis encontró un reflejo de sus vivencias en la Tierra Caliente colombiana y de los puertos tropicales del Atlántico y Pacífico en donde recalaban los barcos en su larga travesía desde Amberes y en donde la naturaleza desmesurada, seductora y avasallante a un mismo tiempo, se encuentra exaltada en su ciclo de generación y muerte. Imágenes que, unidas al contrapunto entre la pesadumbre y el desafío que caracterizan al sentimiento del hombre en el exilio, irán apareciendo como telón de fondo de los lugares donde medita o delira Maqroll en busca del sentido de su vida.

Maqroll que antiguamente ha desempeñado el oficio de gaviero, es decir, el del marinero que trepado en la gavia o atalaya del palo mayor del barco otea el horizonte lejano de los mares, es la figura poética y clarividente que Mutis ha encontrado para salvar del desastre final del tiempo los fragmentos de su infancia desperdigada y rota entre las orillas de dos mundos distintos y lejanos, unidos y zanjados por el mar y expresar, al mismo tiempo, la pesadumbre existencial y el conocimiento que la experiencia del exilio ha dejado en su vida.

Maqroll, por tanto, nace viejo, trashumante, desencantado, lleno de achaques y dolencias, rememorando siempre experiencias lancinantes de su pasado o brevísimos instantes en los que la felicidad fue posible. Sabemos de su escepticismo, su ironía, sus trabajos anómalos y su intuitivo carácter que lo lleva a romper repentinamente con sus empresas para embarcarse al pronto en nuevas aventuras que no conducen a ninguna parte. Pero no conocemos su rostro, su pasado o su lugar de origen, pues el autor nos va entregando su silueta con moderada y sabia contención, como los trazos de un sueño recurrente que torna cada tanto a nuestra vida sin que sus sombras lleguen nunca a revelarnos su secreto.

Entre las diferentes teselas del mosaico de Maqroll que Mutis ha forjado a lo largo de sus años de creación literaria, desde su temprano debut en *Los elementos del desastre* (1953), en donde aparece elevando una oración oscura y descarnada a un dios desconocido, hasta su emancipación total del verso en su saga postrera e inconclusa de siete novelas aparecidas entre 1986 y 1993, no cabe duda de que la que mejor lo define es «La nieve del Almirante» poema incluido en *Caravansary* (1981) pues no sólo lo describe en la extensión que su figura permite:

> Al tendero se le conocía como El Gaviero y se ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso. Iba y venía atendiendo a los clientes al ritmo regular y recio de la muleta que golpeaba en los tablones del piso con un sordo retumbar que se perdía en la desolación de las parameras. Era de pocas palabras, el hombre[4]

sino que nos revela los rasgos principales de su carácter y los resortes de su alma a través de las sentencias escritas por su mano en los cochambrosos muros de uno de sus improvisados refugios:

> Guarda ese pulido guijarro. A la hora de tu muerte podrás acariciarlo en la palma de tu mano y ahuyentar así la presencia de tus más lamentables errores, cuya suma borra de todo posible sentido tu vana existencia (...)
>
> Hay regiones en donde el hombre cava en su felicidad las breves bóvedas de un descontento sin razón y sin sosiego.
>
> Sigue a los navíos. Sigue las rutas que surcan las gastadas y tristes embarcaciones. No te detengas. Evita hasta el más humilde fondeadero. Remonta los ríos. Desciende por los ríos. Confúndete en las lluvias que inundan las sabanas. Niega toda orilla»[5].

Porque si algo tiene claro Maqroll en medio de las dudas que lo asaltan es que resulta imposible ordenar los símbolos que la naturaleza envía al hombre y llegar a saber. Por eso realiza un viaje incesante y desesperanzado que, más que tránsito, es mero devenir, aceptación lúcida de lo fortuito sin preocuparse por intervenir en los hechos y pasiones de los hombres,

[4] *Álvaro Mutis,* Summa de Maqroll el Gaviero, *Madrid, Visor, 1997, 150.*
[5] Ibid. *151.*

dejando que «el destino, o como quiera llamársele juegue a su antojo bajo el sol implacable o las estrelladas noches sin término de los trópicos»[6].

La errancia de Maqroll es, en verdad, muy dilatada: el mar y los desiertos, las minas y la selva, las tierras altas y las tierras bajas, el páramo y los puertos, el río torrentoso que enlaza estos lugares, pero, aunque su aventura se refiera a atravesar la selva en busca de unos enigmáticos aserraderos que se desvanecen en el aire o a escarbar la veta de una mina que no logra desentrañar jamás, su desafío es siempre el mismo: enfrentarse a la inminencia de la muerte, previendo sus signos e intentando adivinar su forma porque el Gaviero sabe que hay una esencia de destrucción oculta en toda empresa humana pero es imposible de adivinar y su lucidez consiste, precisamente, en descifrar esa esencia y aceptarla con serenidad sin retroceder ante su devastación. La facultad vidente de Maqroll, en realidad, es una condena, pues al poder remontarse por encima de la mirada de los hombres, sabe que todo está perdido de antemano y que todo esfuerzo es inútil, sin embargo, no rehuye el combate por la vida porque, como todo héroe desesperanzado, no está en el fondo reñido con la esperanza pues sabe que sólo en las efímeras dichas que ofrece la vida se encuentran «las breves razones para seguir viviendo»[7].

En su largo tránsito por los mares y los sitios más escabrosos de la tierra Maqroll ha sufrido la enfermedad, las plagas, la fiebre, la malaria, la locura, la muerte e incluso la «desaparición de los pies como última consecuencia de su vegetal mutación en desobediente materia tranquila»[8], situación que no le ha impedido, sin embargo, aparecer vivo nuevamente en posteriores episodios de su saga y proseguir su errancia, su subversión de las costumbres y las leyes, su defensa de la libertad a ultranza que lo convierte en un autoexiliado del paraíso de seguridad y confort anhelado por los hombres. Porque lo que realiza el Gaviero con la expiación de sus males, con el padecimiento de sus plagas y el desarrollo de sus desatinadas empresas no es otra cosa que un sorprendente proceso alquímico que, como señala Martha Canfield, termina por extraer el oro de la escoria al trocar los sórdidos materiales de su miseria en el oro luminoso de la sabiduría que nos ofrece en cada uno de sus poemas y relatos[9].

En contrapunto siempre con una naturaleza tropical de exuberancia mórbida que mina y desvanece las razones esenciales para vivir los libros que Maqroll lleva como avío en sus empresas (*Enquête du Prévôt de Paris sur*

[6] *Álvaro Mutis,* Poesía y prosa, *Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1981, 287.*
[7] Ibid. *289.*
[8] *Álvaro Mutis,* Summa de Maqroll el Gaviero, *121.*
[9] *Véase* Álvaro Mutis. Semana de autor, *Madrid, AECI, 1993, 28.*

l'assassinat de Louis Duc d'Orléans, *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, las *Cartas* del príncipe de Ligne, etc.) parecen por completo alejados de los parajes que recorre y del asunto de sus días, pues hablan de dinastías y viejos reinos forjados a lo largo de los años pero, en realidad, son la otra cara de la moneda, el desplome de Dios y de la historia que encuentra en el trópico y en su ciclo de vida y muerte acelerado un elemento en común; la ineluctable decadencia de toda empresa humana que sigue y acompaña a su esplendor. Porque no hay que olvidar que las empresas y tribulaciones del Gaviero no son otra cosa que un aprendizaje hacia la muerte, ese extenso y penoso peregrinar del hombre a lo largo de su vida, designado por Maqroll como «Hospitales de ultramar»: «Con el nombre de hospitales de ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio»[10].

Errante, vagabundo y desesperanzado por los mares del mundo, Maqroll, con sus disparatadas empresas de las que no depende el destino de un pueblo ni tampoco el suyo propio que está escrito desde siempre, es uno de los pocos héroes posibles en un mundo a la deriva que ha perdido sus orillas y su centro.

[10] *Álvaro Mutis*, Summa de Maqroll el Gaviero, *104*.

El Húsar, breve descripción de una forma

Ricardo Cano Gaviria

«El Húsar» es uno de los textos más extraños de *Los elementos del desastre* y, en el conjunto de la obra poética de Mutis, disfruta del raro privilegio de ser un poema que casi todos los críticos eluden, pasando a su lado de puntillas, como si en él hubiese algo de refractario o espinoso, o como si su significado más probable no afectase al resto de la obra del autor. En este sentido, casi podría decirse que su protagonista, el Húsar, se coloca en las antípodas de su hermano Maqroll, cuyas señas de identidad, especialmente después de sus *Andanzas y tribulaciones...*, son las de un personaje sobre el que a los seguidores de la obra de Mutis les resulta ya fácil hablar. El Húsar, en cambio, nacido en el mismo libro, ha permanecido desde el comienzo en una zona en penumbra, de la que se nos antoja hoy muy tentador recuperarlo, o al menos intentarlo.

¿De qué manera sería eso posible? Antes de responder a esta pregunta refirámonos a lo que, en una entrevista concedida a Jacobo Seyjamí en 1993, decía Mutis acerca del poema o, mejor, de su protagonista, al que remitió a *Los duelistas*, de Conrad – «eran gente que vive al borde de la vida»–, lo que de algún modo remite a su procedencia o al menos a su fuerte impregnación narrativa. Aunque venido al mundo en un poema en prosa, el personaje mira hacia la narrativa, muy probablemente porque, como ocurre tan frecuentemente en la poesía de Mutis, tiene origen en la narrativa y, lo que es más, pertenece a ese género de personaje fronterizo capaz de aunar en su peripecia vida y muerte, al que pertenece también Maqroll. ¿Es pues el Húsar un hermano gemelo de Maqroll? ¿O es, simplemente, una variante e incluso un anticipo de Maqroll, no tanto por la calidad y cantidad de sus aventuras, como por el mismo concepto de una trayectoria vital entendida como «vida y andanzas» de un héroe?

Unas de las cosas que más nos llama la atención tras una relectura atenta del poema desde esta última perspectiva, es que el Húsar, más que viejo, se define como antiguo: en las ciudades su nombre resuena con un prestigio casi legendario, mientras sus espuelas de plata rasgan la «piel centenaria del caballo». Y con su sable escribió en el polvo de la plaza: «En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenario». Resulta evidente que el Húsar de que aquí se habla, más que con esos dos tenien-

tes de húsares del ejército napoleónico, que son Feraud y D'Hubert, los duelistas de carne y hueso que se entregan a un duelo interminable en la novela de Conrad, tiene que ver con el duelo mismo, que es lo que parece encarnar en ellos, por encima de ellos, como algo que da un sentido inesperado a sus vidas, dotándolas de una cierta dimensión sobrehumana. He ahí ya algo que nos acerca al poema de Mutis, en el que abundan las alusiones a las hazañas de una figura que, más que como un ser humano, existe como ser legendario e incluso como la expresión material que acredita su condición de legendario. En efecto, al menos tres niveles descriptivos se suceden y alternan en el poema: como ser humano, el Húsar tiene una madre, un rostro y hasta una sonrisa que se refleja «en el agua que golpea las piedras del río, las enormes piedras en donde lloró su madre noches de abandono», amén de un andar cadencioso, y «unas poderosas piernas forradas en paño azul marino» (a tener en cuenta que el uniforme es el mismo que el de los duelistas de Conrad, lo que descarta de entrada una nacionalidad diferente). Como leyenda, «se confundió con el nombre de los pueblos, los árboles y las canciones que habían alabado el sacrificio. Difícil se hace seguir sus huellas y únicamente en algunas estaciones suburbanas se conserva indeleble su recuerdo». Finalmente, como realidad del pasado, el Húsar por momentos despierta una admiración que, más que la de un simple soldado, sugiere la imagen de un gran personaje como César o Napoleón («¡Cantemos la Corona de Hierro que oprime sus sienes y el ungüento que corre por sus caderas siempre inmóviles!» «El poderío de su brazo y de su sombra de bronce», «El vitral que rememora sus amores y rememora su última batalla»), por momentos no es sino algo poco a poco tragado por el olvido y el deterioro, o «la plaga» («El mar llenó sus botas de verdes fucos, la arena salinosa oxidó sus espuelas...» «Más adelante, a la orilla de una carretera, estaba el morrión comido por las hormigas»). En suma, en el poema se alternan y se mezclan el presente y el pasado al margen de cualquier estrategia narrativa de carácter realista, fundiendo, en un mismo magma, cualidades del ser individual y del ser genérico Húsar, y cualidades proyectadas sobre este ser por imágenes magnificadas que parecen provenir de la fábula colectiva, pero que en realidad es la fábula individual del poeta; y es acaso esta atribución al ser individual que es convencionalmente el protagonista del poema de cualidades que corresponden a un ser genérico e incluso legendario, lo que más nos impresiona en él, por el efecto estético de extrañeza, y remite cualquier posible pregunta sobre el personaje a su perfil y leyenda en la historia militar europea.

Aunque aparecida en el siglo XV en el seno de la nobleza húngara, que debía aportar un jinete por cada veinte hogares (*husr*: veinte), y concebida como oponente a la feroz e irregular caballería de los turcos, la figura del

húsar se extiende por casi todos los ejércitos (el primer país en hacerlo, Francia, lo adopta a finales del siglo XVII a través de varios húsares desertores del ejército austriaco), entre los siglos XVII y XIX. Es en éste último cuando los uniformes de los húsares (morrión o gorra de tela alta, cilíndrica; pantalón de colores, chaleco trenzado y dolmán, o pelliza), que varían en diseño y en colorido según las naciones, pasean su vistosidad por todos los rincones de Europa, gracias a las campañas napoleónicas. Luego, las guerras coloniales y las de las nacionalidades los llevan, en versiones cada vez más atenuadas, que parecen anteponer lo llamativo del atuendo a las virtudes de valor y temeridad que caracterizaba al primitivo húsar, a los distintos continentes; así fue cómo regimientos de húsares ingleses, franceses y austriacos llegaron hasta el Cercano Oriente, África y Australia, sin olvidar a los españoles, que atravesaron el Océano para luchar en las guerras de independencia de Hispanoamérica: por poner sólo un ejemplo, a la entrevista entre Morillo y Bolívar el 27 de noviembre de 1820, asiste el primero con un escuadrón de húsares, a los que luego ordenó retirarse, al comprobar que el Libertador venía en una mula con unos pocos oficiales. En la guerra de Crimea, un error de interpretación de una de las órdenes dadas por Lord Raglan dio lugar a una de las cargas más célebres y suicidas de la historia militar europea del siglo XIX, la Carga de la Brigada Ligera, en la que murió y fue diezmada una tercera parte de los húsares que la componían, incidente que fue inmortalizado por Tennyson en un poema célebre del mismo nombre (1854).

Es evidente que no existe un mito moderno del húsar en cuanto soldado dotado de virtudes sobrehumanas, que serían como una transposición burguesa de las virtudes del caballero medieval –y que harían honor a denominaciones como «Húsares de la muerte» con que se llamaba a los del ejército prusiano– pero, de haber existido, no cabe la menor duda de que ese mito se habría forjado al calor de la exaltación de las virtudes de iniciativa y energía individual que acompañó a las guerras napoleónicas. En un relato de Mutis titulado «Historia y ficción de un pequeño militar sarnoso: el general Bonaparte en Niza» asistimos al comienzo de la campaña de Italia, con la que un joven Bonaparte, enfermo de sarna y de aspecto débil, pero luciendo ya aquella mirada electrizante con que lo retratan sus biógrafos, empieza su gesta europea; en otro titulado «Intermedio en Schönbrunn», vemos al ya emperador de los franceses, doce años más tarde, tras la batalla de Wagram en la que ha batido al ejército austriaco, tomar posesión de la ciudad que fuera residencia oficial de los Habsburgo, entregado a una repentina meditación que lo lleva a reparar en la «novela» de su vida. El final del relato nos sorprende por poner, en boca del Emperador, una frase que por su vulgaridad pareciera más bien propia de

un miembro de su soldadesca o, mejor aún, del alguien que, tan marcado como Stendhal por el mito de Napoleón, reflexionara sobre la forma como dicho mito impregnó toda una época; y es que, antes que lo «novelesco» de un Bonaparte que, como Emperador, ha traicionado su propio ideal, dicha frase invoca lo «novelesco» de los años en que la imagen del héroe de la campaña de Italia y de Marengo estaba asociada a la libertad y al progreso, a la lucha contra el despotismo y al triunfo estricto de las ideas heredadas de la revolución francesa; esto «novelesco», que en los húsares duelistas de Conrad existe más como telón de fondo que como epifanía narrativa, aunque revela su importancia al final del relato, cuando la saga de Napoleón es evocada como un hecho del pasado, es lo «novelesco» que anima *La Cartuja de Parma,* de Stendhal, impregnada de una energía vitalista referida al individuo, a su fuerza y a su iniciativa que, a través de la figura del protagonista Fabricio del Dongo, desde Barrès hasta Lampedusa, ha dejado honda huella en la literatura del siglo XX.

Así es como, en la obra de otro de los grandes seguidores contemporáneos de Stendhal, Jean Giono, vemos aparecer en pleno siglo XX a un personaje equiparable al Fabricio de *La Cartuja de Parma*, sobre un telón de fondo que, por hallarse más distante en el pasado, incrementa si cabe, codificándola hasta el extremo, la mitologización stendhaliana. Angelo Pardi, el joven protagonista de *El húsar en el tejado*, es un joven piamontés, coronel de húsares, que se halla exiliado en Francia en 1832. Vinculado a los carbonarios que luchan por la libertad de Italia, es encargado de una peligrosa misión en su país, hacia el que se dirige solo a través de una Provenza asolada por la peste. En su accidentado itinerario conoce a Pauline de Theis, joven valiente y orgullosa, también de viaje, que va en busca de su esposo, y a la que protege en una delicada y sentida relación que desemboca en el amor; el itinerario de los dos a través de un escenario desolado, atribulado por el *cólera morbus* (cadáveres comidos por las ratas e impregnados de un horrible vómito blanco, gentes en cuarentena, bandadas de cuervos y pájaros hambrientos que, como en una película de Hitchcock, acechan las aldeas abandonadas, nubes de moscas atraídas por el hedor de los muertos de los pozos de aguas envenenadas), es un paseo por el amor y la muerte, pero sobre todo una iniciación en sentimientos tan elementales como el heroísmo, la devoción, la cobardía, la avaricia, la generosidad y, sobre todo, la camaradería. A destacar que, antes que el apremio del amor físico, es ésta última la que domina su relación con Pauline que, enamorada a su vez de su joven protector, no ceja en la búsqueda de un esposo que podría ser su padre e incluso su abuelo (es de este modo como la novela representa una mitologización caballeresca de la figura del húsar, caída en un desprestigio del que es fiel reflejo el híspido e intratable Feraud de «Los

duelistas» y la expresión *à la hussarde* que significa: brutalmente, sin delicadeza). A propósito de la impronta romántica y stendhaliana de la novela interesa subrayar aquí que ella se da, paradójicamente, en unos escenarios de desolación y miseria o, como los llama alguien en la novela, en unos «infortunados lugares» que evocan muy de cerca los de algunos de los poemas de Mutis con que se abre *Los elementos del desastre* y, más aún, *Memoria de los hospitales de ultramar*, su siguiente libro. En «El Húsar», concretamente, nos permite aludir a dos pasajes del poema: el primero, el que, presentado como un «relato de las tierras bajas», trata de los amores del Húsar con «una lavandera a quien amó después en amargo silencio, cuando ya había olvidado su nombre»; el segundo, el que menciona la plaga que vino y al parecer acabó con el Húsar («Sus arreos fueron hallados en la pieza de una posada. Más adelante, a la orilla de la carretera, estaba el morrión comido por las hormigas»).

Llegados a este punto, se impone tal vez constatar que lo que, como una especie de oculto negativo, brinda al poema sus fragmentos más realistas, contrastables con obras literarias del pasado (otros, casi surrealistas, parecen explorar nuevas poéticas, o incluso anunciar fórmulas de realismo fantástico como las de Buzzati o Calvino), proviene por línea indirecta, y por lo tanto no siempre clasificable como «influencia», de la cantera de la que tantas veces se ha señalado que procede la obra de Mutis: el romanticismo. Bien sea por la ascendencia romántica del personaje de Maqroll el Gaviero, tempranamente señalada por Octavio Paz –ascendencia que se hace extensiva a los mismos paisajes de desolación y desesperanza que definen el escenario de sus aventuras–, bien sea por la propia obsesión por el lenguaje, o por atribuir al lenguaje la condición de realidad absoluta, en la que lo literario desarrolla su propia aventura, nos encontramos ante un texto claramente conciente de su propio espesor. En efecto, en un pasaje del mismo, leemos: «No hay aventura en esto que se narra. La fábula vino después con su pasión de batalla y el brillo vespertino del acero». El remitir a la fábula cuando de hecho ya se está en ella, puede y debe interpretarse ciertamente como una especie de *mise en abîme* o, mejor, como un llamado autorreferencial a la propia substancia de la obra, en la concepción de cuyo protagonista se detecta una alta dosis de «idealización» (la que podría ponerse en evidencia, desde ópticas afines al psicoanálisis, en la composición de los mitos propios de un autor, mitos en los que se refugian visiones infantiles, connotadas edípicamente) y en cuyo entramado cualquier personaje o situación delata, como una especie de aura, la iluminación que hizo posible su advenimiento al mundo de la escritura.

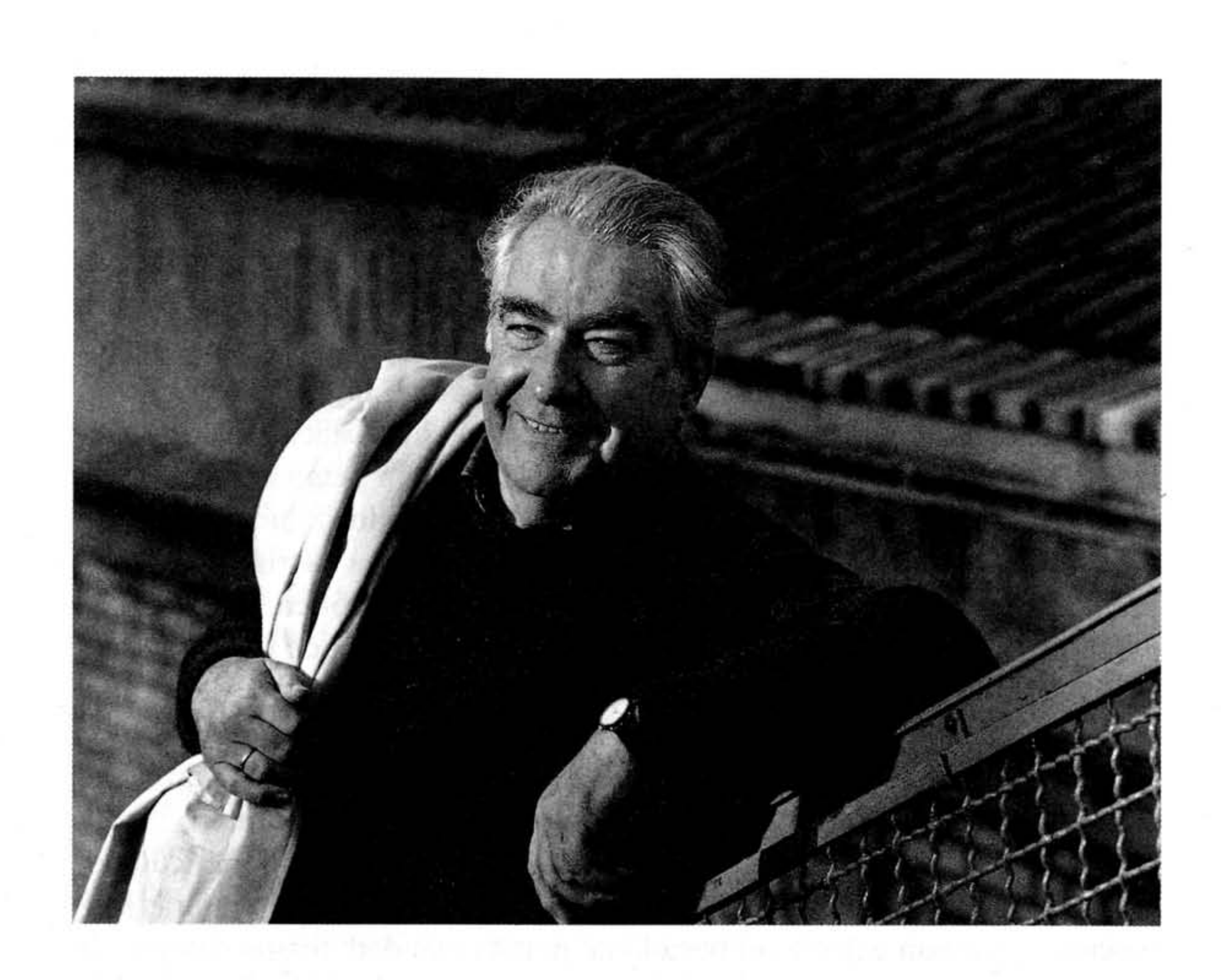
En 1988 Mutis explicaba en una entrevista que su libro *Reseña de los hospitales de ultramar* había tenido un origen muy curioso: «Escribí pri-

mero los epígrafes y me parecieron tan buenos y me gustaron tanto que decidí escribir un libro un poco basado e inspirado en los tres epígrafes». Bien pudiera ser que en esta anécdota se retratara no un hecho puntual y curioso, acreditado por los tres epígrafes inventados que figuran en el frontispicio del libro, sino una característica más esencial, que en los demás casos hubiese pasado desapercibida para el propio autor, por fortuna poco amigo de teorizar sobre los intrincados mecanismos de la creación literaria: en efecto, en el caso concreto de «El Húsar», se tiene la sensación de que una idea o imagen prefijada del protagonista atraviesa el poema, venciendo toda clase de obstáculos, y anulando todas las incongruencias, imagen que viene sin duda de lo que, por vía involuntaria, precedió a la escritura del poema, en la decisión de escribir algo que respondiese a determinadas características (¿el deseo de congratular a un amigo de origen polaco, a quien está dedicado el poema?). Es a esa idea de Húsar a la que se debería en última instancia la posibilidad de plantear siquiera un mito del Húsar, mito de creación que se sustentaría en la misma «idealización» del personaje y que no sería más que el lugar, en el texto, donde, como en una especie de palimpsesto, se dan cita los demonios del autor. Ahora bien, sabido es que, en el caso de un poeta como Mutis, nutrido de referencias a lecturas reales o inventadas, estos demonios llevan casi siempre la marca de una lectura y un autor: fantasmas de Conrad que permiten convertir al trópico, antes que en un contexto real–maravilloso, en una escueta geografía de la desesperanza, como había quedado ya enunciado en la *Conferencia sobre la desesperanza* de 1955, fantasmas de Stendhal que galopan por el texto dando lustre napoleónico a lo que históricamente carece de él o sólo lo tuvo por irradiación, fantasmas familiares que, aquilatados y potenciados por la propia reflexión del poeta, descendiente por línea directa de un español ilustre en Colombia, retornan decididos a hacerse un sitio no sólo en sus opiniones, sino también en las criaturas de sus ficciones y de sus poemas. La grandeza del texto es precisamente la de servir de lugar de encuentro a todas esas solicitaciones, venidas unas directamente de la Historia, o de la inserción familiar en la Historia, salidas otras de la trastienda literaria del autor, y la de no interferir esa especie de idealidad, o de conceptualidad que flota sobre el poema redimiéndolo de sus propios azares de ejecución.

Digamos, para terminar, que la modernidad de «El Húsar» resulta no sólo de esa concepción del poema a partir de un protagonista que es idea de sí mismo y compendio de su historia, o de su *mise en abîme*, sino también de que la naturaleza inhóspita y exuberante que desfila a través de él –la misma de *Los elementos del desastre*–, se sitúa lejos de esa dicotomía «naturaleza y barbarie», e incluso del trópico como escenario real–maravi-

lloso, que ha dominado una larga época de la literatura latinoamericana (y de la que, no obstante, se percibe todavía alguna huella en la saga de Maqroll). En efecto, el trópico, la tierra caliente o la tierra baja en la que finaliza tristemente su trayectoria, son en el poema, como en todos los poemas afines de Mutis, «patrias metafísicas» antes que categorías geográficas e históricas, es decir, escenarios puros y simples de un sentimiento de pérdida del origen o del camino de regreso, «lugares sin fortuna». He ahí pues a la naturaleza como sitio de un padecimiento, como lugar por excelencia del exilio humano; posiblemente, la transposición más exacta de una metáfora del destino de los hombres, del ser arrojado en un mundo, o incluso de la existencia que busca inútilmente su esencia, como hubiera dicho un fanático del existencialismo en la época en que fuera escrito el poema. Pero, por encima de esa más que probable aventura filosófica, que se explicaría por la deuda involuntaria del texto con la época en que fue escrito, es su capacidad de ser metáfora pura lo que aquí nos interesa, esto es, su capacidad de existir viva y originalmente en la red de lo escrito –tan llena de *déjà-vus* que nos hablan de lo mismo, como si la aventura de escribir no fuera más que un ciclo que, partiendo de lo escrito, llega siempre vivo y renovado a lo escrito–, red a través de la cual, y al margen de particularismos culturales o geográficos que han sido el lugar donde las literaturas latinoamericanas han expiado el pecado de la nacionalidad, textos desconocidos repiten los que ya conocemos sin que lo sepamos y viceversa, o simplemente lo dicen con otra voz y en otros ámbitos.

Citemos un ejemplo: al comienzo de «Las nieves de Kilimanjaro», que es el relato sin esperanzas de la muerte de un hombre en un arduo paraje del trópico, hay una especie de frontispicio en el que se alude a un leopardo: «Cerca de la cima se encuentra el esqueleto seco y helado de un leopardo, y nadie ha podido explicarse nunca qué hacía el leopardo en aquellas alturas». Así, el Húsar en las tierras bajas y, como legado de desesperanza, su triste morrión comido por las hormigas.



La poética de Álvaro Mutis

Martha L. Canfield

La materia en desorden

Haciendo un recuento léxico en toda la poesía de Mutis, resulta evidente, incluso en una primera lectura, la reiteración de la palabra «materia», a veces sustituida por «substancia», usadas ambas como sinónimos y aun dentro de sintagmas muy semejantes y de significado equivalente. Un par de ejemplos entre muchos pueden ser: «la imperecedera substancia de sus días»[1] y «la materia de tus años»[2]. A medida que superamos la fase en que Maqroll ocupa el centro de la poética de Mutis, y precisamente de *Los emisarios* en adelante, otra palabra empieza a prevalecer hasta hacer desaparecer completamente las precedentes: es la palabra «orden», anunciadora de una nueva visión del mundo. El punto de articulación entre las dos constelaciones semánticas se encuentra en la serie de los «Diez Lieder» de *Los Emisarios*. Cuantificando las recurrencias se observa que el vocablo «materia» aparece unas treinta veces en toda la obra, incluidos los «Lieder», y después desaparece, con una sola excepción en el «Nocturno V», donde regresa cerca de su sinónimo «substancia». Allí, además, ambos vocablos están asociados al agua de los ríos como fuente de la vida primordial, aún sin historia y sin memoria. «Substancia» recurre unas quince veces en el macrotexto[3], desde el principio hasta «La visita del Gaviero», y luego desaparece, para regresar únicamente dos veces, una de las cuales es en el citado «Nocturno V»[4].

En cambio la palabra «orden» recurre unas veinte veces, pero sobre todo a partir de los «Diez Lieder», ya que antes se presenta sólo excepcionalmente: o para referirse a cierto diseño ineluctable de la vida («el orden cerrado de los días»), desconocido a los necios (v. «Las plagas de Maqroll»

[1] *«En el río», en* Reseña de los Hospitales de Ultramar *(1959), SMG 149.*

[2] *«El sueño del Príncipe Elector», en* Caravansary *(1981), SMG 197.*

[3] *Para el concepto de «macrotexto» véase Maria Corti,* Principi di comunicazione letteraria, *Bompiani, Milano, 1976, p. 145.*

[4] *La otra recurrencia está en el «III Notturno dell'Escorial»: «una porosa substancia que despide/ una láctea claridad», donde el aire que se describe y que rodea al palacio, tal como el agua de los ríos, tiene el valor del alimento primigenio («láctea»).*

y «Caravansary»); o bien asociado al Gaviero, quien hacia el final de sus días descubre en sí mismo «cierto prurito de orden», que lo induce a dejar sus papeles al narrador, a deshacerse de amuletos ya inútiles[5] y así poder emprender el último viaje «ligero de equipaje», como hubiera deseado Antonio Machado, maestro constante de Mutis.

La visión del mundo que deriva de la primera fase de la poesía de Mutis se integra en esa modulación del materialismo en sentido amplio que se encuentra en algunas corrientes del pensamiento contemporáneo, como el psicoanálisis y el existencialismo. La realidad, o lo que se puede percibir de la realidad mediante los sentidos, está constituida por «cuerpos materiales» o por «substancias corporales», mientras que las realidades espirituales o trascendentes se vuelven secundarias precisamente porque escapan a toda tentativa de sistematización racional. Desde el primer poema de Mutis –o sea desde «La creciente»– se ve cómo son precisamente los objetos, en su cruda corporeidad, los que ponen en marcha la memoria y, como consecuencia, estimulan el proceso de elaboración poética. También la recurrencia de sintagmas en los que la palabra «materia» aparece asociada a entidades menos tangibles como, por ejemplo, lo *vivido* (v. «la materia de tus años», «la intacta materia de otros días», «la esencial materia/ de sus días en el mundo», etc.), pone en evidencia esta perspectiva según la cual las realidades percibidas o sentidas por el poeta tienen una definida y sólida corporeidad, en cuanto si bien provienen de una dimensión no física, la intensidad de la percepción las vuelve «materiales»[6].

Incluso en un poema como «Grieta matinal», donde el tema es la propia «miseria», o sea aquello que generalmente se prefiere borrar de la conciencia, esta realidad psíquica encuentra su precisión terminológica precisamente en «materia», palabra con la cual presenta una evidente homofonía. Dice el poeta que «su materia», es decir la *materia de la miseria*, es «tu materia», es decir lo que te vuelve único y distinto; lo demás son las convenciones sociales que nos hacen a todos más o menos iguales. Y ella está formada, sin duda, por los *materiales del inconsciente* –sabemos que Mutis no desdeña esta terminología psicoanalítica– que es necesario «sondear»,

[5] *Véase «La visita del Gaviero», en* Los emisarios *(1984), SMG 215-220. Éste y «El Cañón de Aracuriare» son los únicos textos maqrollianos de* Los emisarios, *último poemario donde aparece el personaje, antes de pasar a integrar la serie de novelas que se inicia dos años más tarde, en 1986, con* La nieve del almirante.

[6] *Una* poesía de los objetos *es, sin duda, la de Mutis, como lo había sido la de Vallejo y como tenía que ser la poesía en general según Neruda, que así lo sostuvo en su célebre manifiesto «Sobre una poesía sin pureza» (en* Caballo verde para la poesía, *Madrid, nº 1, 1935, hoy en Hugo Verani,* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, *Bulzoni, Roma, 1986, pp. 259-260). Como Neruda, Mutis evidencia su ajenidad al* purismo.

«penetrar», «cultivar». Es necesario «nutrirse» de esta «savia» secreta: sólo con ella se cumple el milagro del auténtico conocimiento de uno mismo, con la consiguiente definición de la propia individualidad. En otras palabras, se cumple el proceso de *individuación*, según el término específico de la psicología analítica o jungiana[7]. Por ello –nos enseña este poema– la propia miseria es como el agua que, «brotada de las grandes cloacas municipales», se vuelve «agua bautismal». Con ella, impregnados y renovados por ella, la efímera materia de todo lo vivido adquiere consistencia y se vuelve «perdurable»: «la sola materia perdurable/ de tu episodio sobre la tierra»[8].

La visión materialista –en sentido literal– del mundo, del tiempo y de la existencia, típica de esta primera fase de la poesía de Mutis, se encarna en el personaje de Maqroll el Gaviero, el cual por un lado se deja vivir sin anteponer proyectos, sin imponer ningún tipo de «orden» a la materia casual de sus días. Pero por otro lado busca afanosamente un sentido dentro del «desorden» –otra palabra predominante en esta fase– en el que se mueve. Los retiros espirituales de Maqroll (v. «En el río», «La cascada», «El Cañón de Aracuriare») se conforman a esta indagación y es muy indicativo el hecho de que, mediante el aislamiento en una naturaleza exuberante y casi virgen, sea conducido a una especie de limbo atemporal en el que la memoria de lo vivido se decanta, para dejar a la conciencia solamente las deducciones conceptuales de lo vivido, es decir el conocimiento. Es muy indicativo, además, que en este conocimiento la «materia», o la percepción de las realidades materiales, tenga una importancia absoluta:

> Supo, por ejemplo, que la carne borra las heridas, lava toda huella del pasado, pero nada puede contra la remembranza del placer y la memoria de los cuerpos a los que se uniera antaño.
>
> Aprendió que hay una nostalgia intacta de todo cuerpo gozado, de todas las horas de gran desorden de la carne en donde nace una verdad de substancia especial y sobre la que el tiempo no tiene ascendiente alguno[9].

Pero hay un punto en que Maqroll retrocede a pesar de su tenacidad, a pesar del desapego a su persona y de su típico modo de ir hasta el fondo sin ahorrar nada de sí mismo. Y es cuando el aislamiento y la meditación lo conducen hacia ese «vacío» en el que la propia individualidad resulta

[7] *Entre la vastísima bibliografía al respecto, véase Andrés Ortiz-Osés,* C.G. Jung. Arquetipos y sentido, *Universidad de Deusto, Bilbao, 1988, pp. 75-83.*

[8] *«Grieta matinal», en* Los trabajos perdidos *(1965), SMG 119-120.*

[9] *«En el río», en* Reseña de los Hospitales de Ultramar *(1959), SMG 150-151.*

superflua, mientras la «materia» que lo rodea –que no puede ser sino vegetal, seno materno de la naturaleza– lo acoge y lo abraza absorbiéndolo, amalgamándolo en una especie de fascinante y temible unidad primordial:

> Cuando los recuerdos irrumpieron en sus inquietos sueños, cuando la nostalgia comenzó a confundirse con la materia vegetal que lo rodeaba, cuando el curso callado de las aguas lodosas lo distrajo buena parte de sus días en un vacío en el que palpitaba levemente un deseo de poner a prueba la materia conquistada en los extensos meses de soledad, el Gaviero ascendió a las tierras, visitó los abandonados socavones de las minas, se internó en ellos y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el afelpado muro de las profundidades.
> Se perdió en los páramos [...][10].

En el mundo mutisiano la *materia* por antonomasia está vinculada a dos de los elementos fundamentales, la tierra y el agua. La primera, a través de la vegetación, es recurrente en el sintagma «materia(s) vegetal(es)». La segunda aparece sobre todo bajo la forma del mar, de la lluvia y de los ríos, con distintas connotaciones en cada caso. El mar es la materia virgen original y se presenta «en eterno desorden»[11], como corresponde a la indistinción caótica de la cual deben surgir la forma y el destino, entendiendo este último simplemente como itinerario existencial. El mar, a través de Maqroll, se presenta como el principio de libertad, en el que todo condicionamiento social se vanifica. En el mar todo es posible, pero sobre todo el individuo allí no está obligado a elegir; y en este abandonarse a las fuerzas primigenias se experimenta un sentido de liberación de lo contingente que se parece mucho, en efecto, a la libertad en sentido absoluto.

La lluvia se presenta siempre como una bendición; y es natural que sea así para quien, como Mutis, ha vivido en contacto con la naturaleza, en la montaña, y en medio de las plantaciones, observando las mutaciones del ciclo agrícola. Por ejemplo, en «La visita del Gaviero» se cuenta que la temporada de las lluvias tuvo el poder de restituir la salud a Maqroll, quien había permanecido largo tiempo entre la vida y la muerte. La lluvia en la poesía de Mutis está siempre asociada a la renovación, porque el agua pluvial limpia y restablece, alegra y vivifica.

El agua dulce además, en contraste con el agua salada del mar, alberga un significado de nutrición, y por tanto de principio vital. «El agua dulce es la

[10] *SMG 151.*

[11] *«El agua del mar [...], el ojo hermoso de materia virgen en eterno desorden»: «El hospital de la bahía»,* Reseña de los Hospitales de Ultramar *(1959), SMG 148.*

verdadera agua mítica», sostiene Bachelard[12], y de manera muy especial el agua corriente, las fuentes, los arroyos, los ríos. Toda una teoría de ríos puebla la poesía de Mutis. Citados con sus nombres y descritos con sus características particulares, los ríos se presentan a su imaginario como verdaderos númenes tutelares, empezando por el Coello, de su infancia en tierra colombiana, luego el Escalda, vinculado a sus recuerdos de Bélgica, el Sena, el Mississippi y otros[13]. El agua dulce, de la misma manera que la leche, es para la imaginación material un alimento completo[14], que define el carácter fundamentalmente materno de las aguas. «Como una fuente propicia o una materna substancia hecha de nocturnas materias sin memoria»[15], así describe Mutis las aguas del Mississippi, en una reflexión que, en realidad, abraza a todos los ríos.

Materia o substancia, carente de teleología, en perpetuo desorden, pero que puede también adquirir la forma del abrazo materno o del alimento primordial, así se nos presenta el mundo de Mutis en la primera fase de su poesía, hasta ese punto de cambio que hemos señalado en *Los emisarios.* Allí la primera fase se cierra con las dos únicas composiciones maqrollianas del conjunto, «La visita del Gaviero» y «El Cañón de Aracuriare», y sobre todo con esta última. La nueva fase empieza en el mismo libro y se manifiesta muy especialmente en los *Lieder.* De allí en adelante su personaje preferido, Maqroll el Gaviero, emigra de la poesía y se traslada definitivamente al ámbito de la novela, llevándose asimismo su visión materialista y desolada del mundo. En la poesía, en cambio, se siente de manera cada vez más clara y vigorosa, una voz distinta, que surge de la intimidad inescindible de Mutis. Esta voz se ha ido formando a través del complejo itinerario en el que tanto colaborara Maqroll al asumir los aspectos más terribles de la indagación, las experiencias límite, el peligro de la locura, el desprecio total de la persona en cuanto imagen social, el contacto directo con la muerte en las formas extremas del suicidio y del homicidio, el homicidio mismo ejecutado con sus propias manos... Maqroll se va volviendo así cada vez más viejo y más cansado. Pero su enseñanza se transmite como invalorable herencia a su creador, el cual, habiendo conocido todo en buena medida por interpósita persona, ha podido más fácilmente realizar la operación alquímica consistente en transformar los sórdidos materiales de la

[12] *Gaston Bachelard,* Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita, *Red, Como, 1987, pp. 138 y sig.*

[13] *Con el pasaje a la narrativa, también los ríos se ficcionalizan: el poderoso Magdalena, con el nombre inventado de Xurandó, será el centro de las aventuras de Maqroll en* La nieve del almirante.

[14] *G. Bachelard,* op. cit., *p. 101.*

[15] *«Nocturno V», en* Un homenaje y siete nocturnos *(1987), SMG 279.*

miseria en el oro luminoso que, como se dice en *Amirbar*, «no es el oro de la plebe». De modo que el poeta, habiendo penetrado en el *desorden de la materia*, ha terminado por descubrir el *orden de lo trascendente*.

La música del orden

De *Los emisarios* en adelante la poesía de Mutis es un canto armónico, en el cual la música –esa «segunda circulación de la sangre», según su propia definición[16]–, que por tanto tiempo había mantenido separada de su escritura, entra ahora plenamente, como agua nutricia, a plasmar las nuevas líricas finalmente liberadas de la angustiosa coacción al fragmento. Escritura y música se asocian ahora felizmente, se entrelazan en los títulos y en el espíritu de los poemas, así como en el ritmo regular de la sintaxis.

El nuevo mundo de Mutis, vigilado desde lo alto por Santiago de Compostela y por San Luis de los Franceses, e iluminado a menudo con referencias a la Palabra Santa de los Evangelios, tiende a ser cada vez más completo, compacto y ordenado: en él, cada pieza del conjunto parece haber encontrado su lugar, y el deseo de completar las historias anunciadas en las páginas escritas en el pasado revela, como la necesidad de orden al final de la vida del Gaviero, una voluntad que es el reflejo de una revelación. Dice Mutis en el «Nocturno en Compostela», hablando a la imagen del Santo, también llamado Boanerges:

> aquí estoy, Boanerges, sólo para decirte
> que he vivido en espera de este instante
> y que todo está ya en orden.[17]

Las mujeres ya no son las «hembras» volitivas y animalescas que rodeaban a Maqroll, sino que tienen una belleza y una actitud hieráticas[18]; o son un nombre y un perfume sin cuerpo que se desvanece en la sombra del horizonte[19]; o bien adquieren la semblanza definitiva de Carmen Miracle, su inseparable compañera desde hace más de treinta años[20].

[16] Álvaro Mutis: la palabra bifronte, *documentario de Roberto Triana Arenas, video realizado en Bogotá en 1993.*

[17] *«Nocturno II en Compostela»,* Ibid., *SMG 274.*

[18] *Véase «Hija eres de los Lágidas», en* Los emisarios *(1984), SMG 208.*

[19] *Véase «Lied marino»,* Ibid., *SMG 247.*

[20] *«Aquí, ahora, con Carmen a mi lado [...] todo está en orden»: «Nocturno en Compostela», en* Un homenaje y siete nocturnos *(1987), SMG 274-275. Los ejemplos se podrían multiplicar. Carmen aparece también ficcionalizada en las novelas, con su nombre y como ella misma, es decir, como esposa del narrador.*

En esta nueva visión de la existencia, ahora sí religiosa y teleológica, las ideas monárquicas de Mutis, que tanto han desconcertado a periodistas y lectores ingenuos, no tienen nada que ver con una posición retrógrada ante la historia. Convencido de que la historia no es *magistra vitae*, de que nada hemos aprendido del pasado y los mismos errores y las mismas atrocidades que el hombre ha sido capaz de concebir y realizar contra sus semejantes siguen repitiéndose, Mutis ve con verdadera indiferencia la política actual y sueña un Estado utópico –es el primero en definirlo tal– donde el poder temporal provenga de una fuente sagrada que lo haga superior a las disputas y a los mezquinos intereses a los que se someten en general los partidos y las instituciones.

La nueva concepción del orden, insistentemente reiterada en los poemas de *Crónica regia* y de *Siete Nocturnos*, deriva de un principio superior en virtud del cual cada cosa tiene una función precisa y una determinada colocación, más allá de la apariencia caótica o casual. El Rey, jefe de ese Estado ideal soñado por Mutis, es el intermediario entre el orden celeste y el mundo terrestre, y la tarea de reglamentar esta «desordenada materia» le llega desde lo alto, encomendada directamente por la Providencia: «por gracia y designio/ del Dios de los ejércitos»[21]. Este orden está más allá del tiempo y tiene el poder de liberarnos de los efectos del tiempo. La música, dice Mutis –como la poesía, podríamos agregar– tiene también este poder. En el «Homenaje», dedicado al compositor mexicano Mario Lavista, Mutis exalta el momento en que se escucha la música como una ocasión de iluminación:

> [...] el secreto de ese instante
> otorgado por los dioses
> como una prueba de nuestra obediencia
> a un orden donde el tiempo ha perdido
> la engañosa condición de sus poderes.

La visión del orden por encima del desorden de lo contingente es, en efecto, una iluminación o revelación. Maqroll la tuvo en aquel recinto de roca semejante a una catedral, que había descubierto casualmente en el Cañón de Aracuriare. Cómo se ha servido de esta revelación, qué ha hecho exactamente al salir de allí no lo sabemos. Tal vez murió poco después en los esteros, como se dice en esa misma página. Tal vez siguió viviendo su vida alucinada e itinerante. No lo sabemos porque tampoco el autor lo sabe y ha querido dejar abierto hasta el día de hoy el capítulo final de la histo-

[21] *«Como un fruto tu reino», en* Crónica regia *(1985), SMG 253.*

ria del Gaviero. Pero sabemos qué le ocurrió a su autor después de esta experiencia de su criatura: cumplida y terminada la función de explorador existencial de Maqroll, de *adelantado* del propio Mutis, como podríamos llamarlo, el autor no ha podido hacer otra cosa –dado que no quiere o no puede olvidarlo– que contar su pasado. He ahí la razón por la que las novelas se han sucedido a ritmo cerrado, prácticamente una por año. Por el mismo motivo, cuando esa voz suya más íntima e indivisible evoluciona en la expresión de lo inefable, no puede evitar la tentación del silencio: poesía del silencio impregnado de significado, última fase poética en la que callar equivaldría a una forma inigualable de plenitud y sería también la justa respuesta de la sabiduría conquistada. Sin embargo la forma del silencio es todavía para Mutis sobre todo una *tentación*, y como tal la reprime:

> Pienso a veces que ha llegado la hora de callar,
> pero el silencio sería entonces
> un premio desmedido,
> una gracia inefable
> que no creo haber ganado todavía[22].

Nosotros, sus lectores para siempre deudores, no disimulamos un suspiro de alivio y nos quedamos esperando que surja aún esa música suya que, como él había dicho de la música de Chopin, nos conmueve, nos toca, nos revela, nos abre una ventana hacia la luz y nos deja ya iniciados en ese borde ambiguo donde la única certeza es la cercanía del misterio. Si es profética la fantasía imaginada por Carmen Boullosa en su última novela[23] y si la necedad de los hombres será realmente capaz de destruir la sagrada armonía de la naturaleza, los versos que recrean a Coello, sus flores, sus perfumes, sus ríos de agua limpia, tendrán un poder renovado y un efecto terapéutico. Los raros y acaso apresurados lectores del nuevo milenio hallarán entonces en los versos de Mutis un oasis de sentimiento y de verdad. Hasta ellos esos versos llevarán, como Chopin a Mutis, «un manantial de música»

> a ninguna otra parecida y que nos deja
> la nostalgia lancinante de un enigma
> que ha de quedar sin respuesta para siempre[24].

[22] *«Pienso a veces...»,* Últimos inéditos/Ultimi inediti, *en* Gli elementi del disastro, *cit., p. 264.*

[23] *Carmen Boullosa,* Cielos de la tierra, *Alfaguara, México, 1997. La autora imagina la tierra destruida por el desastre ecológico y una lectora empecinada en regresar a la poesía del pasado y en especial a la poesía de Mutis.*

[24] *«Nocturno IV en Valdemosa», en* Un homenaje y siete nocturnos *(1987), SMG 278.*

Un encuentro con Álvaro Mutis en El Escorial

Inmaculada García
Samuel Serrano

–Estamos aquí frente al Escorial, que quizás es el edificio más emblemático de España, del cual ha escrito usted cuatro hermosos poemas. El que más nos sorprende es el tercero, en el que la noche lucha contra el edificio hasta acabar vencida por su láctea claridad. ¿Nace este poema de una observación directa o es producto de la evocación?

–El poema nace, en efecto, de una experiencia real, una tarde que tuve la oportunidad de contemplar el atardecer sobre El Escorial desde una finca que tiene un amigo mío arquitecto, en la parte alta del pueblo. Miraba El Escorial con la emoción y la devoción que siempre me suscita y cuando entró la noche me di cuenta de que, en todo momento, la arquitectura del edificio fosforecía ligeramente. No tenía una claridad deslumbrante pero titilaba toda la noche de manera constante. Me levanté luego a verlo cuando eran las tres y media de la madrugada, todavía estaba oscuro y era admirable seguir viendo esa maravilla de piedra que parecía respirar luz.

–Usted ha confesado siempre su fascinación por la persona de Felipe II y la monarquía absoluta como sistema de gobierno. ¿Por qué tarda tantos años en escribir Crónica Regia *y dar testimonio de esta admiración?*

–Siempre me ha fascinado la figura de Felipe II y desde muy temprano tuve la intención de escribir sobre él. Incluso en mi primer libro hay un poema, «Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad el rey Felipe II», en el que invoco las batallas, es decir, los ejércitos del rey pero lo que decidió totalmente mi entrega a escribir la serie de poemas de *Crónica Regia* fue la lectura de las cartas de Felipe II a sus hijas en las que descubrí a un hombre de una ternura, de una intensidad y de un calor humano tan grande que derrumba por completo la leyenda negra del monarca fraguada, desde luego, desde Francia e Inglaterra por protestantes y cierto grupo de pensadores, hay que decirlo también, españoles del siglo pasado.

En esas cartas no hay una sola mención a ningún asunto que tenga que ver con la religión; en cambio, les habla de su cuidado y su salud, les aconseja que coman frutas, que caminen por los bosques; él amaba la naturaleza profundamente y era un ser lleno de humanidad y por completo alejado de esa suerte de fantasma absurdo que han querido crear. Entonces me dije que deseaba escribir los poemas sobre Felipe II y un día hablando con mi amigo el gran historiador Miguel de Ferdinandy, que escribió entre otras cosas una espléndida biografía de Felipe II, me dijo: «Pero ¿qué esperas Álvaro? escribe, deja ese testimonio».

–¿No existe quizás una contradicción en su amor por la figura de Felipe II, un monarca autoritario obsesionado por el orden, y un vagabundo ácrata como Maqroll, el gaviero?

–Usted va a tener que revisar un poco esa visión de Maqroll porque si se da cuenta esa supuesta anarquía y desorden de Maqroll son absolutamente superficiales pues cuando Maqroll tiene que decir algo y por ejemplo en su diálogo con Abdul Bashur en *Abdul Bashur, soñador de navíos* lo dice, aparece un orden, una noción del mundo, de la vida y de la muerte bastante ordenada. Lo que pasa es que él es un profundo escéptico que no aplica ninguna ley porque no cree que haya ninguna ley posible para aplicar. También Felipe II tiene una frase conocida cuando dijo: «Es imposible gobernar a 8.000.000 de españoles», o sea que ese supuesto desorden lo tenemos todos adentro pero hay un orden y Maqroll tiene un orden.

–Ha manifestado siempre su amor a España pero nos parece que no visita el país en su juventud y que sólo lo hace cuando tiene una obra madura. ¿Por qué tarda tantos años en hacerlo?

–La presencia de España en mi casa ha sido permanente y desde mis primeros años, es decir, desde cuando yo me di cuenta de dónde estaba en el mundo, España se hallaba presente. No pude venir antes por la confusión de mi vida y por los compromisos que el destino me iba imponiendo pero cuando llegué a España la impresión que tuve fue la de que era exactamente como yo la había soñado y cada vez que vengo me sucede exactamente lo mismo. Es una tierra mía, a la que me siento vinculado por completo.

–El mundo árabe y las huellas de lo que dejó su cultura en España se encuentran muy presentes en algunos de sus poemas. ¿Qué importancia tiene para usted el Islam en relación con nuestra cultura?

–Creo que uno de los más grandes errores de Occidente es no haber sabido escuchar al Islam, una cultura que en Toledo dejó una capilla para que se dijera misa todos los días y que permitió que existiera una maravillosa sinagoga judía que todos conocemos. Es una cultura de una liberalidad y una amplitud de sentimientos enormes. El silencio de Occidente y el colonialismo brutal aplicado por Occidente han convertido a los islámicos en lo que son hoy pero yo creo que el Islam tiene mucho que decir y que quien tenga alguna vinculación profunda con España tiene que enterarse y frecuentar el mundo, la literatura y la civilización islámicos.

–¿Qué es para usted un poema válido?

–Paul Valéry decía que todo poema tiene que ser interrumpido en un momento dado porque hay un instante en el que uno sabe que no puede hacerlo mejor. Por lo menos, esto es lo que me ocurre a mí: o lo suspendes o lo quemas y, en tal caso, es mejor que lo suspendas porque si lo sigues corrigiendo lo destruyes. Entonces todo poema válido es un poema finalmente suspendido.

–Usted ha escrito dos excelentes cuentos históricos. ¿Por qué no siguió escribiendo relatos de este tipo?

–No sé, no se me ha ocurrido. La verdad es que yo no escribo con ningún plan determinado y ni siquiera sé si lo que escribo se va a publicar o no. Escribí una novela sobre la muerte de Bolívar de cuatrocientas y tantas páginas y finalmente la quemé y salvé ese fragmento de *El último rostro* que me pareció válido.

–A propósito de El último rostro *vemos allí a un Bolívar desilusionado que mira su obra hundirse en el caos y la anarquía. Usted ha manifestado que este fracaso se debe a la ruptura con un orden trascendente que era la monarquía. ¿No habrá otra manera de alcanzar el orden sin restaurar la monarquía, lo cual resulta imposible en nuestros días?*

–Pero es que lo que hizo simplemente el señor Bolívar, indigestado por Juan Jacobo Rousseau, fue romper con 4000 años de civilización que tiene este país que se llama España y cambiar eso por los dogmas de la Revolución Francesa y el nacionalismo y, claro, los resultados están a la vista. Piense en un país como Colombia que durante la guerra de independencia ya tuvo una guerra civil o sea que los españoles vieron a los colombianos matarse unos con otros. Entonces qué se puede esperar.

–*¿El personaje de Alar el Ilirio, que protagoniza* La muerte del estratega, *nace totalmente de su imaginación o está basado en alguna figura histórica?*

–Es una creación totalmente mía y quiero advertir que hay que tener cuidado con esa narración porque tiene errores históricos de nombres y de orden cronológico. Pero la verdad es que me importa un bledo porque esos errores me sirvieron para contar la historia y la historia que yo he contado me parece mucho más significativa que la verdadera. Además, está al servicio de Alar que es alguien a quien yo quiero mucho. El problema estaba en crear dentro de ese mundo bizantino, que me alucina, un personaje que en el instante de su muerte acabara teniendo una visión que lo salva y para eso había que darle una vida bastante enredada que sólo se podía lograr alterando la historia.

–*¿Desde cuándo le interesa Bizancio como hecho político y por qué cree que con su caída se perdió una gran oportunidad histórica?*

–A mí me ha interesado Bizancio casi puedo decir que desde niño, tal vez tendría 13 ó 14 años cuando empezaron a caer en mis manos los primeros textos de historia sobre el tema y después creo que he leído todo sobre el imperio. Siempre me he sentido fascinado por esa permanencia de lo griego, de lo helénico, que me parece es lo más grande que ha dado el hombre en Occidente. En París acostumbro a ir cada vez que puedo a las ceremonias litúrgicas ortodoxas rusas o griegas y debo decir que el solo canto, la sola música de esas misas y de esas celebraciones me resulta una absoluta maravilla.

Creo que en 1453 se perdió una gran oportunidad porque imagínese si se hubiera podido crear una Roma cristiana en el borde de Asia ¿qué habría pasado? Creo que con este tema se pueden tejer toda suerte de fantasías deslumbrantes. Los ortodoxos griegos tenían una especie de compromiso iluminado y en los textos de historiadores como los de la emperatriz Ana Comneno se siente este compromiso. Claro está que acabaron en un desorden y una violencia muy grandes, pero eso es otra cosa.

Me parece bellísimo un poema de Julio Martínez Mesanza en el que encuentra en un monasterio a un hombre ciego al que le han quitado la lengua y de pronto se da cuenta de que es un César porque eso hacían con los *basileus*, les sacaban los ojos, les cortaban la lengua y los encerraban en un monasterio. No eran muy amables que digamos pero no por eso la caída de Constantinopla deja de parecerme una catástrofe inmensa.

–*Su* Programa para una poesía *compuesto de* La muerte, El odio, Las bestias, El hombre, El deseo, *escrito cuando usted tenía tan sólo 24 años nos sorprende por su madurez y su alcance. ¿Cómo podía tener una visión tan clara a una edad tan temprana?*

–Bueno: fui un lector devorante desde niño y eso quizás lo explica. Curiosamente nunca he vivido de mi vocación literaria pues siempre he tenido trabajos que no tienen nada que ver con la poesía pero eso quizás es lo que me ha permitido tener con la poesía una relación continua, seguida y lo más fiel posible. *Programa para una poesía* es, como su nombre lo indica, un repensar lo que uno ha escrito para ponerlo en cierto orden.

–*El fragmento que más me impresiona de ese programa es* El hombre *por la manera como desnuda nuestras debilidades; sin embargo es del hombre de quien se debe hacer el canto, ¿no?*

–Sí claro, hay que aprender siempre a estar junto al hombre. Espero que en este fragmento se note que estoy hablando principalmente de mí y luego, claro está, del hombre, del ser humano.

–*Y el viaje, ¿cómo debemos practicarlo?*

–El viaje tiene que nacer del puro azar y no buscar nada en su cometido. Desplazarse simplemente para conseguir una serie de imágenes pero no buscar esas imágenes sino simplemente dejar que lleguen. Como lo digo cuando hablo de las caravanas «una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros».

Ay del escritor que viaja para ilustrarse y buscar temas. El viaje no ilustra, eres tú el que debe ilustrar el viaje, porque eres tú el que se coloca frente a los paisajes y las cosas y el que debe preguntarse qué le suscitan esos paisajes y esas cosas.

–*En esas líneas que nos acaba de citar aparecen las bestias como criaturas sabias. ¿Por qué ha dicho usted en otro fragmento que son las bestias las encargadas de abrir nuestras mejores heridas?*

–Mire: yo tengo un gran cariño y una gran admiración por los animales y cuanto más estoy con ellos y más lo veo, más me percato de que se dan cuenta de muchas cosas que nosotros creemos que ignoran y a veces nos dan

unas lecciones de fidelidad y buen tino que deberíamos aprender. Deberíamos aprender también a estar en contacto con la naturaleza de verdad, no intelectualizar la naturaleza y convertirla en una experiencia intelectual sino entregarse a esa realidad; hay que ver revolcarse a un animal en medio de la hierba para saber qué es lo que nosotros deberíamos hacer y no sabemos hacer.

–En su poesía contrasta la desnudez del lenguaje con la profundidad del mensaje. En ella la adjetivación y la paradoja ocupan un papel preponderante, al contrario de la metáfora que aparece de manera menos frecuente. ¿Qué opina de la metáfora como vehículo expresivo?

–Hay que desconfiar de la metáfora. La metáfora es la manera más fácil y directa de pasar un instante de poesía al papel pero hay que tener cuidado porque se puede caer fácilmente en el preciosismo, en el simplismo, en fin, en la muerte de la poesía.

–También nos aconseja desconfiar de la memoria. Sin embargo es la memoria la que sustenta nuestros días. ¿Cómo podríamos hacer para evitar el engaño de la memoria?

–Simplemente no magnificarla, no ponerla como el único testimonio de nuestro paso por la tierra. Saber que la debemos tener y que la debemos cultivar pero siempre ha de estar unida a la sensibilidad, a la reflexión y a muchas otras cosas.

–En su libro Celebración y otros fantasmas *vemos a Álvaro Mutis como un lector infatigable frecuentando a Dickens, Conrad, Salgari y otros autores desde los ocho años de edad.*

–Se trata de un recorrido por lo que Valery Larbaud llamaba *ce vice impuni la lecture*, ese vicio impune la lectura, que unido al de escribir hace que las posibilidades de registrar el mundo se tornen cada día más presentes.

–En esas entrevistas con García Aguilar menciona usted que han existido grandes prosistas que, no obstante, han sido pésimos novelistas. ¿Nos podría ampliar la idea?

–Hay varios, uno de estos autores es Chateaubriand a quien yo admiro enormemente pero sus novelas me parecen lamentables, es que una es peor que otra. *Atalá, René* y *El último abencerraje* con esa suerte de pintores-

quismo que les da son el ejemplo de cómo no se debe narrar nada, pero ese señor escribió las *Memorias de ultratumba* que es un libro enorme.

Otro autor es Flaubert que todo el mundo lo asocia con *Madame Bovary* pero para mí la gran novela de Flaubert es *La educación sentimental* que es donde él se juega todo, pone todas las fichas en la mesa y dice ¿qué pasa conmigo?

–Entre los posibles antepasados de Maqroll hemos encontrado uno que quizás no le han señalado; se trata de Catrame, ese gaviero narrador de historias que aparece en El buque maldito *de Salgari. ¿Cree usted que podemos incluir este personaje dentro de la parentela de Maqroll?*

–Ah, que maravilla, nunca lo había pensado. Siempre fui un buen lector de Salgari pero no respondo de mi subconsciente. Hay una novela de Salgari muy bella que les recomiendo: *Los hijos del aire.*

–Maqroll siempre aparece en sus aventuras acompañado de libros que se hallan aparentemente alejados de sus empresas. Uno de esos libros es las Memorias de ultratumba *de Chateaubriand. ¿Se debe esta inclusión a algún homenaje que usted quiere brindar a este autor por todo lo que ha significado en su obra?*

–No, creo simplemente que a una persona como Maqroll las *Memorias de ultratumba* le dicen muchísimo y lo acompañan enormemente. Ese es un libro muy maduro en el que hay una amargura y una distancia con los incidentes y los hechos que en ese momento eran, al parecer, históricos que pienso que a Maqroll le deberían parecer muy divertidos.

–Chateaubriand tenía la costumbre de visitar cementerios porque decía «yo nunca me olvido de los muertos, son nuestra familia». *¿No tiene una costumbre parecida, no visita cementerios en Europa u otro sitio?*

–Siempre voy a dejar flores en la tumba de Chopin, a dejar flores en la tumba de Proust. Ahora acabo de dejar flores en la tumba de Stravinsky y Joseph Brodski a quien conocí en México.

–Hablemos un poco de la presencia de la pintura en su obra. ¿Cuáles son sus pintores favoritos?

–Creo que el más grande pintor de todas las épocas es Velázquez. Algo que hago siempre que vengo a España es visitarlo en el Prado.

–Claro, por eso ese sorprendente verso «La España del oficial de blanco coleto que parece pedir silencio desde las lanzas de Velázquez». ¿Cómo hizo para reparar en ese gesto del oficial?

–Eso es algo que cualquiera advierte porque entre todos esos hombres de armas destaca él, que es el más guapo y que parece pedir silencio en ese momento y cuando escribía sobre España me vino a la mente esa imagen.

–¿Qué es para usted hacer poesía y qué le recomienda a los jóvenes poetas?

–Hay una frase de Gonzalo Rojas que dice: «casi todo es otra cosa» pues esa otra cosa es la poesía. Hacer poesía es también luchar ferozmente con las palabras. A mí las palabras se me vuelven a veces como auténticos felinos y esa lucha brutal con el lenguaje es la que me ha llevado a quemar más poesía de la que he publicado. A los jóvenes les aconsejo únicamente poner el alma en lo que escriben y además algo en lo que parezco un viejo profesor o un abuelo intransigente es, por Dios, que lean a los clásicos porque Quevedo existe y Garcilaso y San Juan de la Cruz y don Antonio Machado. No vivir de esa maldición del *best seller*, el libro que se debe leer, sino leer, por ejemplo, las novelas de Galdós que son bastantes buenas. Cada vez que las leo me parecen mejores. Hay una novela de Galdós, que se llama *Tormento*, que me resulta extraordinaria.

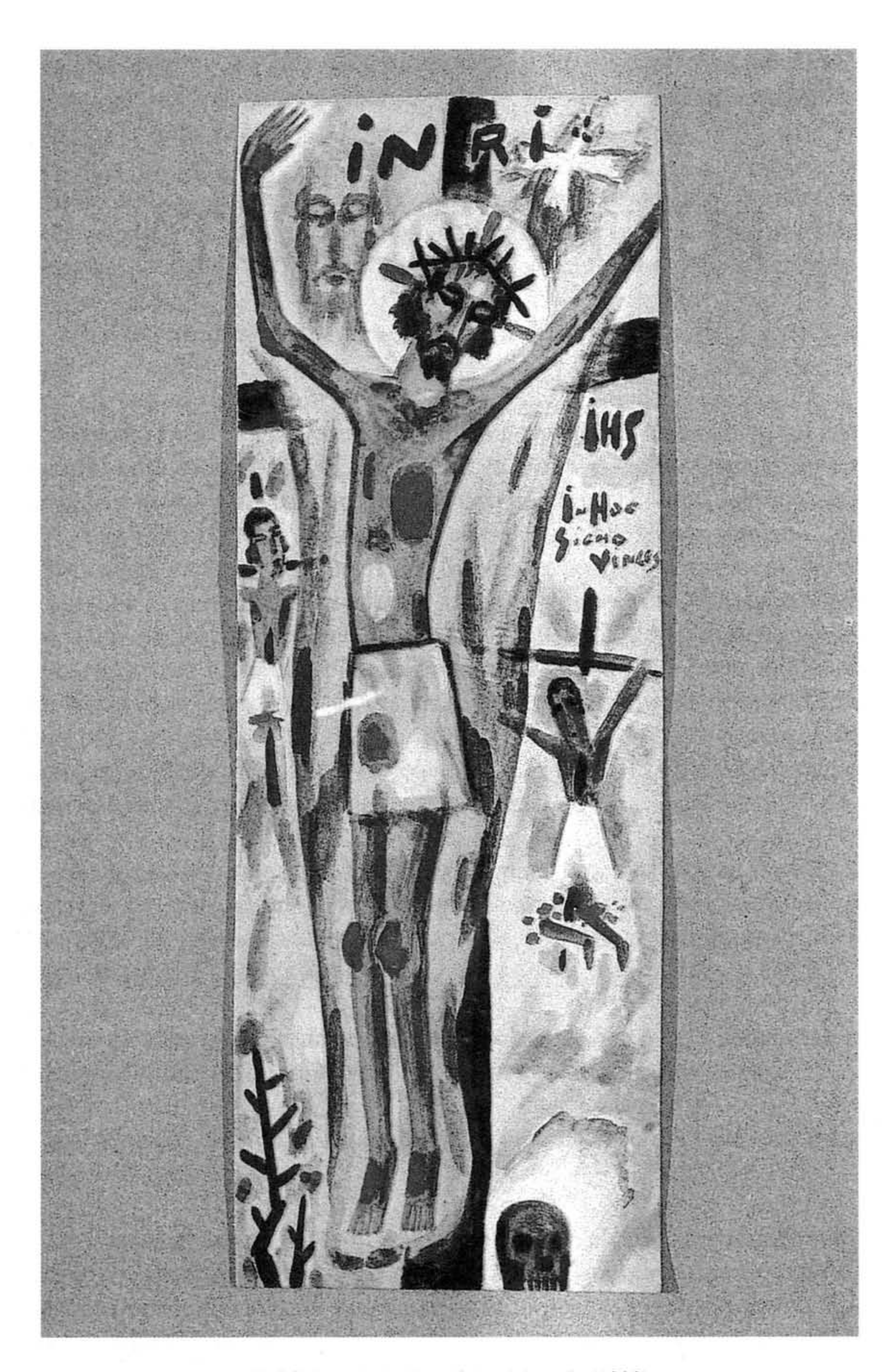
–En una entrevista otorgada a Jacobo Sefamí usted decía que estaba trabajando en un proyecto que se llamaría Suite francesa *y que se trataría de una serie de poemas sobre la historia de Francia, principalmente de la Edad Media. ¿Cómo va ese proyecto, ha seguido trabajando en él?*

–No, es algo que por ahora tengo suspendido. Me quedó solamente un poema que hice a San Luis rey de Francia, que es mi santo patrono.

–¿Y Maqroll, se va a quedar anclado en esos astilleros abandonados en Pollensa?

–No, en realidad es Maqroll quien me impide escribir poesía. Ahora lo tengo viviendo un grave riesgo en el que temo que pueda perder la vida. Está acompañando a Jamil que ya es un adolescente y se halla vinculado a las guerrillas libanesas.

PUNTOS DE VISTA



Xul Solar: *Jesús Crucificio*. Acuarela (1920)

La carta a William Wordsworth[1]

Tomás de Quincey

I

Hubo una razón por la cual busqué la soledad en mi temprana juventud, y la busqué con exceso malsano, lo que, como es natural, debe haber conferido a mi personalidad cierto grado de ese interés que caracteriza a todos los extremos. Mi ojo había sido reducido a sus facultades secundarias por la desdicha, la soledad, la empatía con la vida en todas sus modalidades, la experiencia adquirida con demasiada prontitud, y la intuición de un peligro del que había escapado de manera crítica. Tomen el caso de un hombre suspendido de un brazo colosal sobre un abismo insondable, alguien que tras colgar en el vacío es lenta y finalmente retirado de él: es probable que tarde años en recobrar la sonrisa. Tal era mi caso: pues no he mencionado, en las *Confesiones de un inglés comedor de opio*, una milésima parte de los sufrimientos que padecí en Londres y en Gales; en parte porque mi desdicha fue demasiado monótona, y en tal sentido inadecuada para la descripción; pero, en mayor medida, porque hay una misteriosa sensibilidad asociada al sufrimiento real que retrocede con espanto ante el ensayo o el bosquejo circunstancial de ese mismo sufrimiento, como si se violara algo sagrado que está, o debiera estar, dedicado a la privacidad. Ni la desdicha hace ostentación de sus punzadas ni la angustia del hambre exasperada recuenta voluntariamente sus gemidos o sus humillaciones. De ahí que Ledyard, el viajero, al hablar de sus experiencias rusas, acostumbrara a decir que algunas de

[1] *Traducción del capítulo «A Letter to Wordsworth» (y del Apéndice con las cartas correspondientes), perteneciente al volumen* Recollections of the Lakes and the Lake Poets (Memoria de los poetas de los lagos), *de Thomas de Quincey. La historia editorial de este libro es confusa, pues en realidad no fue nunca publicado por separado, sino que constituye una sección específica de las obras completas publicadas por el autor a partir de 1853 en la editorial de James Hogg, a la que diversas reediciones han ido añadiendo aquellos artículos y documentos inéditos que de un modo u otro tienen que ver con su tema central: esto es, las relaciones de De Quincey con los poetas Samuel T. Coleridge, William Wordsworth y Robert Southey, y su larga estancia como amigo y vecino de Wordsworth en el pueblo de Grasmere, en el noroeste de Inglaterra, donde De Quincey residió durante gran parte de su vida adulta, entre 1808 y 1830.*

Para la confección de este trabajo se ha seguido la completa e informada edición de David Wright publicada en 1970 en Penguin Classics, añadiendo cuantas notas ayuden al lector hispanohablante a una mejor comprensión del texto.

sus desdichas habían sido tales que *nunca* las revelaría. A lo que debo añadir que no me sentía libre para hablar sin reservas de este capítulo de mi vida, en una fecha (1821) en que no habían transcurrido aún veinte años desde los hechos en cuestión, a menos que deseara cortejar el riesgo de infringir a cada paso la frontera del libelo, tan llena de trampas y celadas lo mismo para el escritor descuidado que para el concienzudo. Ésta es una consideración que algunos de mis críticos han perdido de vista hasta un punto que me sorprende. Uno, por ejemplo, se pregunta ante sus lectores si la casa que describo como la morada de mi amigo el prestamista puede existir de veras «*en* Oxford Street»[2]; y al mismo tiempo señala, como circunstancias extraídas de mi descripción, pero que son en realidad acuñaciones suyas, ciertas imposibilidades románticas que son sin duda tan incongruentes en una casa de Oxford Street como en cualquier casa de otro barrio londinense. Por lo demás, yo había aclarado sobradamente que, fuera cual fuera la calle relativa a dicho asunto, esa calle *no* era Oxford Street; y no deja de ser notable, como ilustración de la veracidad de nuestro afable reseñista, que sólo *una* calle podía excluirse por imposible; y esa calle era Oxford Street. Pues yo mencionaba que aquel día (el día de mi cumpleaños), me había desviado *de* Oxford Street para visitar la casa en cuestión. Añado ahora que esa casa estaba en Greek Street: sería peligroso decir más. Pero cualquier lector imparcial convendrá conmigo en que un escritor escrupuloso ha de obrar con prudente comedimiento y una atención desinteresada a los sentimientos de los descendientes posiblemente afables de un hombre malvado, imponiendo así discreción a su pluma. Si mis guardianes, así como mi amigo el prestamista y otros que aparecen en mis memorias, hubieran sido otras tantas sombras, abstracciones incorpóreas, sin vínculos terrenos, hubiera podido fácilmente dar nombre a mis creaciones; y tratarlas con tan poca ceremonia como fuera mi deseo; pero las circunstancias reales del caso lo impedían. Mi principal guardián, por ejemplo, aunque obstinado a tal extremo que llegó a poner en peligro la alegría y la vida de su pupilo, fue por lo demás un hombre recto, y sus hijos tienen derecho a estimar su memoria. Incluso mi τοαπεζιτης de Greek Street, el «foenerator Alpheus» que gustaba de recoger donde no había sembrado, y que con demasiada frecuencia (me temo) se permitía prácticas que lo hubieran hecho más que digno de climas remotos y regiones «botánicas», incluso él, digo, aunque actuaba al modo de un simple salteador de caminos si llegaba a sus oídos que yo había recibido un préstamo amistoso,

[2] *El ambiguo y sospechoso Brunell, un prestamista que dio cobijo a De Quincey cuando éste, apenas un muchacho, se fugó del hogar de sus guardianes, como se relata en* Confesiones. *La casa aún se encuentra en pie, en la esquina de Greek St. y Soho Square.*

como otros salteadores de fama y «amables ladrones» no era insensible a las peticiones de sus víctimas: algunas veces se desprendía de lo requerido para cubrir alguna súbita necesidad del camino; y fue en *su* mesa donde, después de todo, como ya he relatado en otro lugar, conseguí mantenerme con vida; a duras penas, es cierto, y del modo más frugal, pero con buen resultado, pues conseguí escapar a la absoluta inanición. Con este recuerdo en mi mente, no podía permitirme explorar sus debilidades con demasiada severidad, incluso si hubiera sido seguro hacerlo. Pero basta: el lector comprenderá que a lo largo de un año vivido en los valles de Gales o en las calles de Londres, un vagabundo a menudo sin hogar, predispuesto por su propia naturaleza a la contemplación solemne, puede haber poblado sin esfuerzo su mente con memoriales de tristeza humana y lucha desesperada que el paso de los años tarda en borrar.

He aquí, pues –un grupo de experiencias de peculiar especie, las perturbaciones de varias vidas reunidas en el abanico de un año o dos, y todo ello en combinación con una peculiar estructura mental–, una explicación de los muy notables e insociables hábitos que adopté en la universidad: pero hubo otra no menos poderosa y no menos inusual. Con esta afirmación algunos pueden pensar que mi propósito encubierto es afrentar a Oxford[3]. Pero no es ésta ni mucho menos mi intención. Lo que sigue no es un rasgo peculiar de Oxford; puede hallarse, sin duda, en cualquier otra universidad del mundo; y es que la sección más joven de quienes la componen, me refiero a los estudiantes, que han de fijar su atención en los grandes escritores griegos y latinos, no disponen de ocio suficiente para cultivar por extenso su propia literatura nativa. No es tanto que carezcan de tiempo como que la energía total de la mente, y el curso principal de los estudios e investigaciones subsidiarias, se centra, como es natural, en esos arduos lenguajes que conforman el ámbito de sus tareas diarias. No hay, pues, reproche o desprecio en mi pluma si afirmo que pocos o ninguno de los estudiantes de Oxford que compartieron mi posición en este mi primer comienzo sabían algo de literatura inglesa. El *Spectator* parecía el único libro inglés de rango clásico que habían leído[4]; y no tanto por su inimitable

[3] *Thomas de Quincey estudió en la Universidad de Oxford entre diciembre de 1803 y la primavera de 1808, aunque pasó largas temporadas en Londres. Fue miembro de Worcester College, pero no llegó a presentarse a los exámenes finales y nunca obtuvo oficialmente la licenciatura.*

[4] *Diario fundado y dirigido conjuntamente por Richard Steele y Joseph Addison entre el 1 de marzo de 1711 y el 6 de diciembre de 1712 (con un total de 555 números). Addison lo revivió brevemente en 1714, publicando otros ochenta números. El* Spectator *publicó a los mejores poetas y prosistas de comienzos del dieciocho (entre ellos, Alexander Pope y Lady Mary Wortley Montagu) y se convirtió en el modelo de la prensa ilustrada. Sus intereses abarcaban, sobre todo, asuntos culturales, disquisiciones morales y bocetos costumbristas.*

finura, humor y refinada agudeza a la hora de tratar maneras y personajes, como por sus insípidos y magros ensayos, ya fueran éticos o críticos. La culpa no era suya: habían sido conducidos a este libro como objeto principal de las traducciones al latín y otros ejercicios; y, bajo este punto de vista, las viejas generalizaciones de la moral superficial eran más útiles y manejables que los bosquejos de aquellos modos o personajes impregnados de peculiaridades nacionales. Traducir al latín clásico los términos de la política *whig* es tan difícil como para un político *whig* dar un relato consistente de la política de su partido desde el año 1688. No obstante, por muy natural y disculpable que pudiera ser esta ignorancia, yo la encontraba intolerable e incomprensible. Ya a los quince años me había familiarizado con los grandes poetas ingleses. A los dieciséis, o poco después, mi interés por la historia de Chatterton me había hecho explorar la controversia de Rowley[5]; y esta controversia, a su vez, en una progresión necesaria, me había familiarizado de tal manera con la «letra gótica» que había empezado a experimentar un sincero placer con la lectura de los romances del inglés antiguo; y aunque sólo una parte de su obra me era conocida, descubrí y sentí hondamente en Chaucer esas cualidades divinas que incluso hoy día merecen un reconocimiento tan apático de sus injustos compatriotas. Con este conocimiento, y este conocimiento entusiasta de nuestros poetas mayores –los más remotos y de más difícil acceso–, no me podían ser extraños otros veneros de nuestra literatura, más cercanos al plano del gusto común y más próximos a la dicción moderna, que eran también los más ampliamente difundidos por la imprenta. Con todo, y como prueba de cuán más imperiosa es la parte de la literatura que se dirige a los afectos elementales de los hombres que aquella otra fundada en los aspectos mudables de la urbanidad, es un hecho que, incluso en nuestro elaborado sistema social, donde se otorga un valor desmedido a la ciencia de la comunicación social y se aplica un estímulo constante a las sensibilidades que apuntan en esa dirección, el mismísimo Pope, con todas estas ventajas, es menos leído, menos citado y menos invocado que la sección mayor y más

[5] *Thomas Chatterton, nacido en Bristol en 1752, fue conocido tempranamente como el «descubridor» de los poemas de Thomas Rowley, un monje del siglo quince. Rowley era en realidad una creación de Chatterton y un vehículo ideal para su poesía de corte medievalista. Chatterton, acusado de falsificación, se traslado a Londres y allí publicó relatos, ensayos y otros trabajos. A la muerte de su patrón, los editores dejaron de apoyarle y el poeta se suicidó con arsénico. No había cumplido aún los dieciocho años. Desde entonces, y a los ojos de los poetas románticos, su figura adquirió resonancia mítica. Wordsworth lo retrató como «el niño maravilloso... que pereció por orgullo» y Keats le dedicó su poema* Endymión.

grave de nuestra literatura. Es una gran calamidad para un autor como Pope, que, por lo común, requiere cierta experiencia de la vida para disfrutar de sus ocurrencias, superior en todo caso a la que puede otorgar una época que ha dañado la capacidad de los hombres para el deleite. Por mi parte, yo tenía escasa familiaridad con este capítulo de nuestra literatura; y lo poco que sabía entonces era por lo general, como es el caso de la mayoría de los hombres en el transcurso de su vida, un conocimiento reflejo, adquirido gracias a esas misceláneas, mitad chismorreo y mitad crítica literaria, como el *Essay on Pope* de Wharton, el *Johnson* de Boswell, el *Pursuits of Literature* de Mathias, y otras muchas de esa misma clase indefinida, una clase, sin embargo, que cumple un servicio real a la literatura al difundir un conocimiento indirecto de los grandes escritores en sus pasajes más efectivos; un conocimiento que con frecuencia, por medios más directos, no podría difundirse.

Profundo conocedor de ciertas partes de nuestra literatura e ignorante de otras, sentí que era imposible asociarme de manera familiar con aquellos que carecían de este conocimiento; que carecían incluso de un conocimiento meramente histórico de la literatura como simple sucesión cronológica de nombres propios. ¿Menciono este dato en desdoro de Oxford? En modo alguno. En lo que respecta a los estudiantes de más alta posición, y en ocasiones de la mía propia, he llegado a saber desde entonces que muchos pudieron estar muy versados sobre este particular. Pero los grandes no buscan a los chicos; deben ser buscados; y, dada mi tendencia previa a la soledad, una tendencia hecha a partes iguales de impulsos y motivos, no estaba en condiciones de tomarme ninguna molestia ni de aceptar ninguna razón para buscar a nadie.

Pero, en este asunto, queda por contar otro hecho, del que estoy justamente orgulloso; y que servirá, mejor que cualquier otro añadido, para medir el grado de mi desarrollo intelectual. Cuando entré en Oxford, yo estaba treinta años por delante de mi época: ese aprecio por Wordsworth, que ha tardado tres décadas en establecerse entre el público lector, ya estaba en mí y empezó a obrar en mi propia cultura intelectual el mismo año en que abandoné clandestinamente la escuela. Ya en 1802 había dirigido una carta de ferviente admiración a Mr. Wordsworth. No la envié hasta la primavera de 1803; las señas no eran las correctas y tardó unos meses en llegar a sus manos. Pero obtuve respuesta de Mr. Wordsworth antes de cumplir los dieciocho años; y que mi carta fue juzgada como la expresión del homenaje de un admirador ilustrado lo prueba el hecho de que su respuesta fuera extensa y dilatada. No tengo intención de demorarme en esta anécdota; pero no puedo permitir que el lector pase por alto las circunstan-

cias del caso. Es cierto que hoy día no se puede abrir ninguna revista que no hable habitualmente de Mr. Wordsworth y no lo tenga por un gran poeta, o por *el* gran poeta de nuestra época. Mr. Bulwer, que vive bajo la presión más intensa del mundo y a quien ofuscan, si bien nunca de modo violento, las opiniones del mundo, atribuye a Mr. Wordsworth (en su *Inglaterra y los ingleses*, p. 308) «un influjo de carácter más noble e intelectual que el ejercido por cualquier otro escritor de nuestra época o nación»[6]. Tal es la opinión en que se tiene a este gran poeta en 1835; pero, ¿cuáles eran las opiniones en 1805, en 1815, incluso en 1825? Durante los veinte años que siguieron a la fecha de la carta antes mencionada, el idioma fue explotado y el ingenio torturado en la búsqueda de imágenes y expresiones lo bastante viles –lo bastante insolentes– como para transmitir el desprecio con que los críticos de moda recibían todo lo que había escrito. Uno de estos críticos –quien, según creo, dirige aún una revista bastante popular, y que pertenece a esa clase, débil, balbuceante e ingeniosa, cuya mayor ambición no es dirigir sino más bien obedecer con la adulación de un esclavo todos los caprichos de la mente pública– comparó la calidad de la mente de Mr. Wordsworth con la de una vieja niñera que arrullara, en su chochera paralítica, a un niño de teta. Si este insulto provocó alguna reacción peculiar en Mr. Wordsworth, fue en consideración a la insólita imbecibilidad de quien lo profirió, y no porque en sí mismo fuera más abyecto o más insolente que el lenguaje usado por la mayoría de los periodistas que repetían como un eco la opinión pública. *Blackwood's Magazine* (1817) fue la primera publicación que acostumbró al oído público a escuchar el lenguaje de la admiración asociado al nombre de Wordsworth[7]. Quien inició esta política fue el profesor Wilson[8]; y bien recuerdo –qué digo, las pruebas son fáciles de reunir– que durante ocho o diez años esta opinión singular, al no tener la sanción de otras revistas, fue tratada como un antojo, una paradoja, una extravagancia atrevida de los críticos del *Blackwood*. Los vecinos de Mr. Wordsworth en Westmoreland, quienes en general sentían por él un pro-

[6] *Edward Lytton Bulwer, Lord Lytton (1803-73), novelista y político, autor, entre otros muchos títulos, de las novelas* Los últimos días de Pompeya *(1834) y* Rienzi *(1835). Fue uno de los escritores más celebrados y exitosos de su tiempo.* Inglaterra y los ingleses (England and the English) *se publicó en 1833.*

[7] Blackwood's Edinburgh Magazine *fue una revista literaria fundada en julio de 1817 y editada con periodicidad mensual. De orientación conservadora, fue violenta en su crítica a los autores de la llamada escuela «cockney»: Hazlitt, Lamb y Keats. Thomas de Quincey se halla entre sus primeros colaboradores. La revista sobrevivió hasta 1980*

[8] *John Wilson (1785-1854), poeta y crítico. Coetáneo de De Quincey en Oxford, y eminencia gris de la sociedad literaria escocesa, colaboró en* Blackwood *con el seudónimo de Christopher North.*

fundo desprecio, solían refutar el juicio del *Blackwood* con una respuesta invariable: «Sí, *Blackwood* elogia a Wordsworth, pero, ¿quién más lo elogia?». En resumen, hasta 1820 el nombre de Wordsworth fue pisoteado; de 1820 a 1830 pasó a ser un nombre de culto; de 1830 a 1835 ha reinado triunfal. En 1803, cuando entré en Oxford, su nombre era totalmente desconocido; y el dedo desdeñoso que lo señaló en 1802 desde las páginas del primer o segundo número de *Edinburgh Review*[9], no llegó a alcanzar su diana por el simple hecho de que no era conocida por el público. Sólo unas cincuenta personas, además de un servidor, sabían quién era «aquel poeta que había prevenido a su amigo, recomendándole que no se desdoblara», etc.; para todos los demás era un secreto impenetrable.

Este género de cosas debe saberse y comprenderse adecuadamente para valorar el yo profético y la intrepidez de dos personas como el profesor Wilson y yo mismo, quienes, en 1802-1803, nos adherimos a una bandera que aún no ondeaba ni estaba hincada en tierra; que nos adelantamos, de hecho, el equivalente de una generación a nuestros contemporáneos; y que supimos ver hacia 1802 *aquello* que el resto del mundo proclama en coro desde 1832.

El periodo de estancia del profesor Wilson en Oxford coincidió exactamente con el mío; no obstante, en ese ancho mundo jamás coincidimos. Sé muy poco, por tanto, de su comportamiento en relación con las opiniones o sentimientos que podían disociarle de la masa de sus coetáneos. Sólo sé una cosa, que vivió como quien dice en público; y que, según presumo, debe haber practicado una estudiada discreción en lo que atañe a sus admiraciones más hondas; y tal vez, en esa fecha (1803-1804), eran raras las ocasiones en que había de echar mano de tales disimulos. Hasta que Lord Byron empezó a robar de Wordsworth y a injuriarlo, no era frecuente aludir a Wordstworth en conversación; y era por lo común con ocasión de alguna charla relativa a la poesía en general, o a los poetas del momento, cuando el fingimiento se volvía difícil. Por mi parte, pues odiaba el disimulo tanto como la necesidad que me llevaba a él, extraje de esta peculiaridad añadida de mi mente nueva savia, reforzando los motivos que explicaban mi retiro; y, durante los dos primeros años de mi residencia en Oxford, calculo que no llegué a pronunciar cien palabras.

[9] Edinburgh Review*fue probablemente la revista literaria más influyente del momento. Fundada en 1802 y editada con periodicidad trimestral, entre sus colaboradores se hallan Hazlitt, Carlyle y Walter Scott. De tendencia liberal, fue particularmente dura en sus juicios sobre Wordsworth y Coleridge. La revista sobrevivió hasta 1929.*

II

De Thomas de Quincey a William Wordsworth

Everton, 31 de mayo de 1803

Estimado señor:

Supongo que la mayoría de los hombres juzgaría lo que voy a decir grosero o al menos extraño; pero soy lo bastante atrevido como para imaginar que, dado que no se halla usted «en el bando de los hombres comunes», está en disposición, tal vez, de perdonar la inusual libertad que me he tomado.

Mi propósito al escribirle, señor, es que yo pueda tener en un futuro la satisfacción de recordar que hice al menos un intento por hacerme conocer ante usted, y que no perdí, por falta de esfuerzo, aquello sin lo cual, ¿de qué me puede servir la vida? No tengo otro motivo para solicitar su amistad que lo que (pienso) todo hombre que ha leído y sentido *Baladas líricas* ha de tener en común conmigo. No es necesario que exprese mi admiración y amor por estos encantadores poemas; ni tampoco es posible que lo haga. Además, estoy persuadido de que la dignidad de su carácter moral lo eleva muy por encima de la pequeñez de cualquier vanidad que pudiera complacerse con un aplauso tan débil e insignificante como el mío, ya que la trascendencia de su genio hace que cualquier aplauso esté muy por debajo de usted. Pero debo decir, en general, sin temor a la exageración, que la suma total del placer que he recibido de los ocho o nueve poetas que me ha sido dado descubrir desde que el mundo es mundo, es una parte infinitesimal del que me han proporcionado estos dos fascinantes volúmenes; que su nombre está para mí ligado eternamente con las maravillas de la naturaleza; y que no sólo usted sino también cada lugar y objeto que ha mencionado, así como las almas de esa deliciosa comunidad donde vive, son para mí...

¡más queridas que el sol!

Con tales opiniones, no es sorprendente que quiera tan intensa y humildemente procurar su amistad; no es sorprendente que la esperanza de esa amistad me haya sostenido durante dos años de una vida vivida parcialmente en el mundo, y por tanto no vivida con alegría; que haya dedicado mis plegarias matinales y nocturnas al cumplimiento de esa esperanza; que sea para mí ahora el único objeto digno de mi naturaleza o capaz de compensar mis angustias. A veces, de hecho, en la triste y deprimente vacuidad de las relaciones mundanas, esta esperanza pulsa aquellos acordes que tie-

nen poder para despertarme del letargo de la desesperanza; y a veces, es mi único refugio entre tantas circunstancias dolorosas, tantas y tantas reminiscencias amargas.

Pero llevaría un tiempo infinito relatar las razones que me impelen a buscar su estima, además de ser (me temo) tarea inútil: pues no olvido que los cimientos de cualquier intimidad han de ser compartidos: y ¡ay!, desconocido e irreverenciado como soy, ¿por qué querría nadie –hasta la más humilde de las criaturas divinas– corresponder a esta amistad? ¿Qué razón puedo esgrimir para asociarme a una compañía como la suya, que destella con genio magnífico y salvaje? No me atrevo a declarar que yo también poseo una chispa de ese fuego celestial que allí arde; pues, si lo tengo, no ha prendido y brillado aún con esa fuerza que podría hacerme digno de su interés. Con todo, y aunque no puedo mostrar ninguna prueba afirmativa de tan alto don, tal vez pueda adelantar algunas razones negativas para que usted me soporte, siquiera en la distancia, y de este modo me infunda ánimo la idea que no paso del todo desapercibido a sus ojos; y digo, así, que mi vida ha transcurrido por lo común en la contemplación y adoración de la naturaleza; que no soy sino un muchacho y no he formado aún, por tanto, ningún vínculo que pueda apartarme un paso de los dulces retiros de la poesía, empujándome a las detestables guaridas de los hombres; que nadie se atreverá jamás, abusando de su confianza conmigo, a irrumpir en su sagrada soledad; y, por último, que usted tendrá la posibilidad de ofrecer a Dios el agradable y agradecido incienso de una buena acción, al bendecir la existencia de una criatura amiga. En lo que concierne a los puntos externos, pienso que no hay nada en ellos que podría reportarle oprobio.

Nada puedo añadir sino esto: que aunque usted pueda llegar a conocer mentes más afines a la suya, y por tanto, en proporción, más merecedoras de su estima, no encontrará otra mente más celosamente rendida a usted, más llena de admiración por su excelencia intelectual y de amor reverente por su carácter moral, más dispuesta (¡hablo desde el corazón!) a sacrificar incluso su vida –siempre que sea necesario ayudar a sus intereses y su alegría– que la que en este instante se arrodilla ante usted. Y añadiré que ante ningún hombre en la tierra excepto usted y otro más (un amigo de usted)[10] me postraría, como ahora, humilde y suplicantemente.

¡Estimado señor!

Suyo por siempre

Thomas de Quincey

Hogar de Mrs. Best, Everton, cerca de Liverpool.

[10] *Ese amigo es, obviamente, Coleridge.*

De William Wordsworth a Thomas de Quincey

Grasmere, 29 de julio de 1803
cerca de Kendall, Westmoreland

Estimado señor,

Su carta con fecha del 31 de mayo no llegó a mis manos sino anteayer, debido (supongo) a la negligencia de los señores Longman y Rees en reexpedirla. Esto me preocupa mucho pues, aunque estoy seguro de que no me supone capaz de desatender una carta semejante, aun así mi silencio debe haberle causado por fuerza cierto desasosiego.

Es imposible no sentirse satisfecho cuando uno se entera de haber proporcionado un deleite semejante: y es para mí una gratificación aun mayor comprobar que mis poemas han inculcado en un extraño nociones tan favorables sobre mi persona. Dicho esto, que es fácil de decir, tengo cierta dificultad a la hora de responder con más detalle a su carta.

Huelga decir que sería contra natura no albergar sentimientos de afecto hacia quien, como usted, expresa emociones de tan profunda estima y admiración por mis escritos. No dude usted de que estos sentimientos, no importa su expresión, son siempre aceptables a mis ojos; y le aseguro que son aun más bienvenidos viniendo de usted. Percibirá usted, pues, que el objetivo principal que se propuso al escribirme se ha cumplido, esto es, que me hallo en buena disposición hacia usted. Pero no está en mi poder ofrecerle mi amistad: éste es un regalo que ningún hombre puede dar, que no está en su mano: una sólida y sana amistad es el fruto del tiempo y las circunstancias, brota y porfía como una flor salvaje cuando las circunstancias son favorables, y cuando no lo son es vano buscarla por los campos.

Supongo que no estoy diciendo nada que usted no sepa tan bien como yo. Le recuerdo un simple lugar común que su gran admiración por mí ha despojado, tal vez, de la gravedad que debiera tener en sus pensamientos. Y esto me lleva a lo que despertó en mí una gran preocupación, en otras palabras, el insensato valor que ha otorgado a mis escritos en comparación con los de otros. Es usted joven e ingenuo y escribí con la esperanza de agradar sobre todo a los jóvenes, los ingenuos y los inocentes, pero lamentaría en grado sumo interponerme en el camino de la necesaria influencia de otros escritores. Ya se imagina usted que aludo a los grandes nombres de tiempos pasados; y, sobre todo, a los de nuestra propio país. Me he tomado la libertad de escribirle estas líneas para acelerar la llegada de ese momento, no para que usted tenga en menos mis poemas, sino para que tenga en más los de otros. Sé que ese momento vendría por sí solo; y tal

vez llegue antes gracias a lo que acabo de decir, lo que por lo demás (estoy seguro) no puede molestarle.

Cuántas cosas hay en la personalidad de un hombre sobre las que sus escritos, no importa cuán voluminosos o misceláneos, no pueden informarnos. Cuántos miles de cosas entran en la composición de un hombre sincero y probo, de las cuales nada puede saberse a partir de lo que dice de sí mismo o de los demás al Oído del Mundo. Usted, probablemente, no podría adivinar por ningún medio que soy el corresponsal más perezoso e impaciente del mundo. Habrá observado, tal vez, que las dos o tres primeras líneas de esta página están escritas en una letra tolerablemente elegante y legible, y que ahora cada letra, de la A a la Z, está en franca derrota, pisando los talones de su compañera. Hasta tal punto me es difícil dominar este hábito nefando de la pereza y la impaciencia, que hace mucho que dejé de escribir cartas, excepto cuando tratan de negocios. Me veo obligado a decírselo para ser justo lo mismo con usted que conmigo, no vaya a creerme poro amable al descubrir mi desaliño e indolencia epistolar.

Estoy a punto de emprender un viaje por Escocia con mi hermana y mi amigo Coleridge, que nos llevará entre seis y ocho semanas. Esto me impedirá tener noticias suyas tan pronto como yo quisiera, pues lo más probable es que partamos dentro de unos días. Si me escribe de inmediato, no obstante, tal vez tenga el placer de recibir su carta antes de nuestra partida; si ya estuviéramos en camino, daré órdenes de que me la remitan. Sobra añadir que tendría sumo placer en recibirle en Grasmere si alguna vez se acerca a esta región. Soy, buen amigo, con gran sinceridad y estima.

Suyo atentamente,

W. Wordsworth.

Posdata. Acabo de revisar mi carta, y descubro que hacia su conclusión he procedido con urgencia injustificable, especialmente en lo que atañe a una posible visita suya. Creo haberme expresado con absoluta frialdad. No son éstos mis sentimientos, se lo aseguro. Me haría muy feliz, en verdad, verle en Grasmere, si alguna vez halla conveniente visitar esta encantadora región. Confiesa usted ser muy joven; y es probable que tenga muchos compromisos de gran importancia en relación con sus intereses mundanos y su felicidad futura en la vida. No descuide tales compromisos por mi culpa; pero si, en armonía con tales deberes, hallara tiempo para visitar esta región, que no está muy lejos de su actual residencia, yo estaría, vuelvo a repetirlo, encantado de verle.

W. W.

(Traducción y notas de Jordi Doce)



Xul Solar: *Dos anjos*. Acuarela (1915)

Cuaderno de verdor

Philippe Jaccottet

Otra cosa vista al regreso de un largo paseo bajo la lluvia, a través de la ventanilla empañada de un coche: este pequeño vergel de membrillos protegido del viento por un terraplén de tierra herbosa, en abril.

Me dije (y me lo he vuelto a decir más tarde ante los mismos árboles en otros lugares) que no había nada más hermoso, cuando florece, que ese árbol. Quizás había olvidado los manzanos, los perales de mi país natal.

Parece que ya no se tiene el derecho de emplear la palabra belleza. Es verdad que está terriblemente desgastada. Conozco bien el asunto, sin embargo. Pero, bien mirado, mi juicio sobre los árboles es extraño. Yo, que decididamente no comprendo casi nada el mundo, llego a preguntarme si la cosa «más bella», sentida instintivamente como tal, no es la cosa más cercana al secreto de este mundo, la traducción más fiel del mensaje que se diría a menudo lanzado por el aire hasta nosotros; o, si se quiere, la abertura más justa sobre lo que no puede ser aprehendido de otro modo, sobre esta suerte de espacio donde no se puede entrar pero que ella desvela un instante. Si no fuera algo así, seríamos unos necios si dejáramos que os capturara.

Yo miraba, me detenía en mi recuerdo. Esta floración difería de la de los cerezos y los almendros. No evocaba ni alas, ni enjambres, ni nieve. El conjunto, flores y hojas, tenía como una mayor solidez, una mayor simplicidad y calma; también más espesor, más opacidad. No vibraba ni se estremecía como los pájaros antes de levantar el vuelo; tampoco parecía comenzar, nacer o brotar, como se esperaría de un anuncio, de una promesa, de un porvenir. Estaba allí, simplemente. Presente, tranquilo, innegable. Y, aunque esta floración fuera tan poco duradera como las demás, no daba a la vista, al corazón, ninguna impresión de fragilidad, de fugacidad. Bajo estas ramas, en esta sombra, no había lugar para la melancolía.

Verde y blanco. Es el blasón de este vergel.

Soñando con estos dos colores, reflexionando sobre ellos, volví a recordar en cierto momento la *Vita nuova*, ese librito en el que había vuelto a pensar cuando esbozaba unas especies de madrigales siguiendo el espíritu de otro genio italiano, más tardío: Claudio Monteverdi. Este título, en efecto,

me sugería la imagen de jóvenes damas, tan nobles de espíritu como puras de corazón, reunidas en grupos como si tocaran algún instrumento, andando y conservando, a veces graves y a veces sonrientes, puras pero en absoluto desencarnadas, hermanas muy deseables de los ángeles que tan presentes están en la pintura de la época. Y yo las veía, a esas jóvenes, vestidas con ropas blancas bordadas de verde como me parecía que lo estaba la figura de la Primavera que adorna el frontispicio del fragmento de *Hiperión* en la edición de 1957 (pintura griega, salvo error, donde, al menos en la reproducción, la joven, aun si coge una flor blanca sobre un fondo de prado verde, lleva un vestido de un tono más bien amarillo) o la de Flora, en la *Primavera* de Boticcelli, con su corona y su cuello de flores (y el texto mismo de Hölderlin no dejaba de evocar, por su nobleza juvenil, el de la *Vita nuova*).

Pero cuando releí este último libro constaté, no sin asombro, que a excepción del vestido rojo sangre con el que Beatriz se le aparece a Dante dos veces, la segunda de ellas en sueños, no hay en todo el relato ni una sola mención de color salvo el blanco, que no es un color. El texto es mucho más severo e inasible de lo fijado por mi recuerdo. Esta ausencia de colores, sin embargo, no lo vuelve exangüe. Se diría que está escrito en una lengua de cristal, una lengua diáfana; se creería estar oyendo una fuga de cristal donde nada impide jamás el paso de una luz suave, desgarradora a veces por lejana e inasida. Y la única comparación propiamente dicha que encontramos en el libro con uno de sus dos términos tomado de la realidad concreta, es ésta del capítulo XVIII: «Y como a veces vemos caer el agua mezclada con bella nieve, de la misma manera me parecía ver cómo sus palabras salían mezcladas con suspiros», donde se recurre, por tanto, a la materia más ligera, a la más límpida, a la cual no se comparan por casualidad las palabras; y tampoco es una casualidad que, desde el comienzo del capítulo siguiente, como en eco, Dante escriba: «Ocurrió después que, pasando por un camino a lo largo del cual discurría un arroyo muy claro, me embargó tal deseo de decir, que me puse a pensar en la manera de hacerlo...». Por lo demás, todo aquí no son más que pasos y palabras. Dante pasa, y habla; oye reír, llorar, hablar. No otra cosa hará en la *Divina Comedia*, en un paisaje infinitamente más amplio y más áspero; pero el paso será más firme, los encuentros mucho más diversos y graves, las palabras más seguras también, más profundas, más plenas.

Tuve por fuerza que acercarme a estos árboles. Sus flores blancas, apenas teñidas de rosa, me han hecho pensar alternativamente en la cera, en el marfil, en la leche. ¿Eran sellos de cera, medallas de marfil suspendidas en esta habitación verde, en esta casa tranquila?

Me han hecho pensar también en las flores de cera que se veían antiguamente bajo campanas de cristal en las iglesias, ornamentos menos perecederos que los auténticos ramilletes; tras lo cual, este vergel «simple y tranquilo» como la vida que el Gaspard Hauser de Verlaine sueña desde el fondo de su prisión, se me reveló como una capilla blanca en el verdor, un simple oratorio al borde de un camino donde un ramillete de flores de los campos continúa orando solo, sin voz, para el transeúnte que lo depositó allí un día, con mano piadosa o quizá distraída, porque sufría alguna pena o se encaminaba hacia algún placer.

Verde y blanco.

«Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y [...] eran sus adornos [...] algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas...».

Así evoca don Quijote la Edad de Oro ante los atónitos pastores. Más tarde, al salir de la enojosa aventura del barco que creyó encantado, en el Ebro, será consolado por el encuentro con una bella cazadora: «Sucedió, pues, que otro día, al poner el sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente, y llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde...»

Nostalgia de la Edad de Oro, pastorales, idilios: no era absurdo que, delante de este otro vergel, la ensoñación me hubiera conducido hasta allí. Cervantes es el primero que se burla de esos lugares, pero pone demasiado arte en recrearlos como para que hayan dejado totalmente de gustarle. Por supuesto, el desencantamiento de Dulcinea no es obra de magos pérfidos, sino de la mirada madura, lúcida, objetiva; es esta misma desilusión la que, agravada, conducirá más tarde a Leopardi a los confines de la desesperación. Sin embargo, el encantamiento existe, se produce todavía, incluso en lo que puede parecer el periodo más implacable de nuestra historia; nosotros hemos sido sus beneficiarios (sus víctimas, si se quiere), no se puede todavía separar del mundo el sueño, o el recuerdo. El triunfo de Flora, ¿es menos real que su derrota, o solamente más breve? Es un carro que avanza por un camino, adornado de cantos y de risas, y no podemos evitar que desaparezca en el ángulo del bosque; nosotros mismos nos subimos a él, un día de verano ya remoto. Porque el carro no se detiene, porque la fiesta se acaba, porque los músicos y los bailarines, antes o después, cesan de tocar y de bailar, ¿hay que rechazar sus dones, ridiculizar su gracia?

Verde y blanco: colores dichosos entre todos los colores, pero más cercanos a la naturaleza que los demás, colores campestres, femeninos, profundos, frescos y puros, colores menos sordos que reservados, colores que parecen más bien apacibles, tranquilizadores...

Así, vagas imágenes, venidas del mundo real o de viejos libros, se mezclaban caprichosamente en mi espíritu. Las figuras femeninas apenas se distinguían de las flores o de las hojas con las que sus vestidos y cabelleras estaban adornados; no pedían más que arrastrarnos en sus corros, envolvernos con sus cantos para protegernos de los golpes, curarnos de las heridas; envolventes, sanadoras, sí, como lo es Zerlina para Masetto en *Don Giovanni*, como lo es Zerlina, o el aria de Zerlina (son una unidad); envolventes, aturdidoras incluso y probablemente engañosas, pero de un engaño que a veces se prefiere a la honradez.

Creo que en todo vergel se puede ver la morada perfecta: un lugar cuyo orden es flexible, los muros porosos, la techumbre ligera; una sala tan bien acondicionada para el matrimonio de la sombra y de la luz que todo matrimonio humano debería celebrarse en ella antes que en esas tumbas en que se han convertido tantas iglesias.

Y este vergel, dividido entre el verde y el blanco, es el blasón de las bodas rústicas y de las fiestas de primavera, una música de caramillos y de pequeños tambores ensordecidos aún por un resto de bruma.

¡Curiosas fiestas, raros idilios, puesto que no se puede bailar con esas hadas, y ni siquiera un instante llevarlas de la mano!

Si estos sellos de cera son el lacre de una carta, ¿tendré que romperlos para leer el contenido?

Colores sólidos, opacos y tranquilos; nada que tiemble, que bata las alas, ni siquiera nada que vibre. Como si el movimiento ya no existiera, o no existiera todavía; pero sin que se trate de sueño, y mucho menos de rigidez, de fijeza. Estos cirios, si son cirios, no velan a un muerto; estas velas no alumbran ni una cama ni un libro. Además, no arden: sería aún demasiado movimiento, demasiada fiebre, demasiada inquietud.

Son muchas las cosas de este mundo de las que debo de haber bebido y que me deben de haber salvado de desecarme, muchas cosas que han tenido la ligereza de una risa, la limpidez de una mirada. Aquí se desvela a medias la presencia de un manantial en la hierba, sólo que sería un manantial de leche, es decir... pero es preciso que el paso en estas inmediaciones ya no se oiga, que el espíritu y el corazón vayan más despacio o que casi se olviden, al borde de la desaparición bienaventurada, de no se sabe qué absorción en el afuera: como si se nos hubiera propuesto por pura gracia un alimento menos vivo, menos transparente que el agua, un agua cuyo origen

animal hubiera vuelto espesa, opaca, dulce, un agua también sin mancha pero más tierna que el agua.

De todos los colores, tal vez el verde sea el más misterioso a la vez que el más apaciguador. ¿Concilia quizás en sus profundidades el día y la noche? Bajo el nombre de verdor, dice lo vegetal: todas las hierbas, todos los follajes. Es decir, también, para nosotros: sombras, frescor, asilo de un instante. («A este asilo de un instante no atéis vuestro corazón», aconseja la cortesana al monje en *La Dama de Egughi*, esa pieza de teatro nô leída a los dieciséis años y que nunca he olvidado; pero si, al contrario, ¿uno no quisiera nunca desatarse de él?).

¿Quién puede haberme tendido esto cuando yo pasaba, quién ha adivinado que, bajo mi aspecto decoroso, yo no era quizás sino un mendigo, y que podía tener sed? Pero no creo que haya habido una mano detrás de esta copa, y ahí reside todo el misterio. Ninguna sirvienta, esta vez, manteniéndose discretamente en el ángulo más sombrío de la sala; ni siquiera transformada en árbol, como quien lo hizo para escapar de la avidez de un dios. Como si ahora ya no fuera necesario, o como si no lo hubiera sido al menos ese día, en ese lugar, y la sirvienta estuviera en nuestro corazón.

Un saludo, al pasar, procedente de nada que quiera saludar, de nada que se preocupe en absoluto por nosotros. ¿Por qué, entonces, bajo este cielo, lo que no tiene voz habría de hablarnos? ¿Una reminiscencia? ¿Una correspondencia? ¿Una especie de promesa, incluso?

Visiones cuyo movimiento, como el de los pájaros, volvería a coser el universo.

Pasábamos. Hemos bebido esta leche de la sombra, en abril, con nuestros ojos.

¿Acaso estos follajes tranquilos empollan los verdaderos huevos, color marfil, de la Resurrección?

O, peinando solamente, rápidamente, este árbol, ¿habré pintado el último ángel, el único al que pudiéramos conceder nuestra confianza, porque salió del mundo oscuro, de debajo de la tierra?

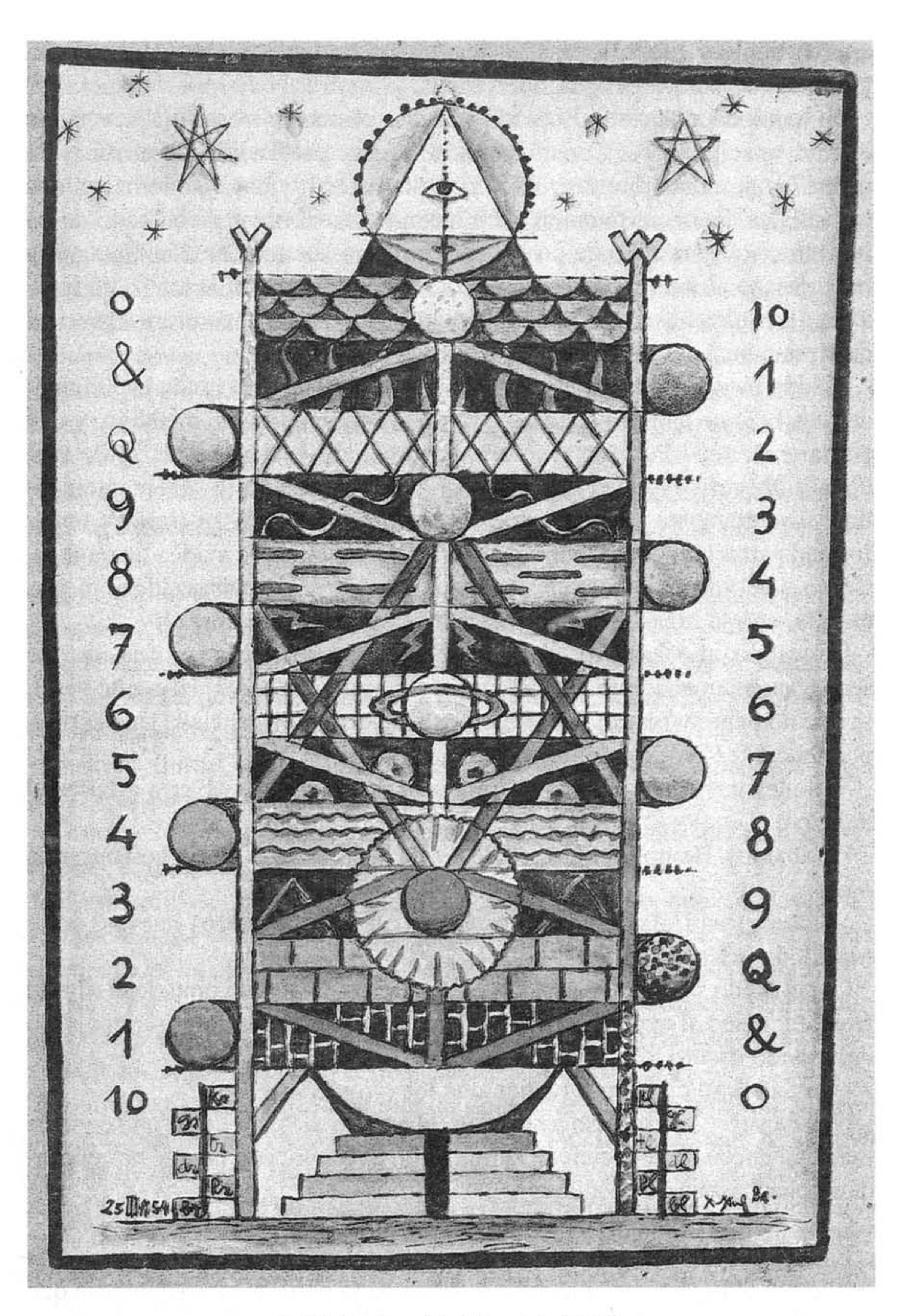
¿Un ángel, se diría, más rústico que los otros, más pastor?

Nos ha sucedido, incluso a nosotros, elevarnos así para llevar una copa de marfil al encuentro del cielo, a la imitación del cielo; con tal que nos escondan hojas bastante tranquilas.

Cosa bella siempre y cuando no se deje coger.

Este es el último eco de las «églogas», una llamada que apenas se oye, al límite del oído, porque la leche que mana de la copa es más silenciosa que agua alguna.

(Traducción de Rafael-José Díaz)



Xul Solar: *Pan Árbol*. Acuarela (1954)

La presencia francesa en el cine argentino (y 3)*

La época de la guerra: 1939-1945

Ítalo Manzi

En septiembre de 1939 estalla la guerra en Europa. La presencia francesa en el cine argentino continúa a través de adaptaciones de obras literarias o *remakes* de películas, pero a ello se añade la presencia real de artistas franceses que, por una u otra razón, han decidido emigrar a un país neutral y todavía muy rico. La Argentina, a diferencia de los demás países latinoamericanos que optaron por compartir la posición política de los Estados Unidos, conservó esa neutralidad hasta pocos días antes del fin de la guerra.

Una película de principios de 1939 se adelanta a los acontecimientos. Se trata de *Nuestra tierra de paz* de Arturo S. Mom, una biografía de José de San Martín, el prócer argentino. Concebida y producida por Henri Martinent, productor y guionista francés radicado en la Argentina desde hacía tiempo, el filme fue financiado enteramente por residentes franceses bajo los auspicios de la embajada de Francia en Buenos Aires.

El momento era particular. La guerra amenazaba a Europa y la Argentina abría las puertas a millares de refugiados: judíos, españoles o cualquiera que eligiese la libertad. La marquesa de La Rochefoucauld y Roger Caillois vivieron en Buenos Aires durante la guerra y publicaron en francés varias obras. Louis Jouvet fue sorprendido por los acontecimientos mientras realizaba una gira por América del Sur y permaneció con su compañía varios años en Buenos Aires y Montevideo.

Las razones de la financiación de *Nuestra tierra de paz* se explican en un cartón que aparece después de los títulos: «*Nuestra tierra de paz*, evocación cinematográfica de algunos episodios de la vida del Libertador y de la Revolución de Mayo, fue realizada con el apoyo de un grupo de residentes franceses que la presentan a la Argentina como homenaje de gratitud en nombre de todos los que aman a esta tierra generosa tanto como a su propia patria».

Después comienza el prólogo –en francés con subtítulos en español–; vemos a un padre y a su hija de doce o trece años (el propio Martinent y su

* *Las dos primeras partes fueron publicadas en los números 617 y 618.*

hija Aline). La niña mira por la ventana que da justamente a la Plaza San Martín donde, como todos los años el día del aniversario del prócer, los granaderos colocan una corona de flores al pie de la estatua. El padre explica a su hija la significación de San Martín «que murió en nuestro país, en Boulogne-sur-Mer. Allí, al pie de la estatua, una inscripción dice: 'Homenaje de Francia que le ofreció asilo en la vida y en la muerte'». La película está llena de imágenes hagiográficas que no omiten ninguna de las anécdotas que figuran en los libros de historia para las escuelas primarias pero, no obstante, contiene algunas escenas espectaculares de batallas impecablemente filmadas: el cruce de la Cordillera de los Andes o el combate de San Lorenzo. Pedro Tocci encarnó con mucha sobriedad al héroe.

Van llegando a Buenos Aires actores, realizadores y técnicos franceses:

Rachel Bérendt, actriz del Vieux Colombier, actúa en teatro (en francés y en español) y desempeña un papel escrito especialmente para ella –el de Madame Rachel– en una película atípica de Libertad Lamarque (*Una vez en la vida*, 1941, dirigida por Carlos Borcosque). Aunque basada en una novela del checo Leo Perutz, el filme recuerda mucho a *Retorno al amanecer* de Henri Decoin con Danielle Darrieux (1938), que se había inspirado en un cuento de Vicki Baum. La hija de un jefe de estación de una pequeña ciudad provinciana se va a casar con un hombre bueno y trabajador pero del que no está enamorada; la joven sueña con otros horizontes cuando ve pasar el tren todos los días a la misma hora y fantasea sobre el joven apuesto que la mira desde un vagón. Una tarde se produce un accidente; el tren se detiene, los protagonistas se encuentran. Ella lo sigue a Buenos Aires donde vivirá aventuras angustiantes. Es en este momento cuando aparece Madame Rachel que ayuda a la joven a liberarse de la red de espionaje, prostitución y mala vida en que ha caído. La pesadilla dura una noche; al amanecer, la joven regresa a su provincia dispuesta a aceptar su opaco destino.

Jacques Constant llega a la Argentina con su esposa Marie Glory; Constant había dejado interrumpido en Francia el film *Dernier refuge*, basado en la novela *El inquilino* de Georges Simenon. La Baires Films puso a su disposición los medios necesarios para que rehiciera su película en castellano con un elenco de excepción, encabezado por Mecha Ortiz y Georges Rigaud, otro célebre actor del cine francés que ha retornado a su país natal[1].

[1] *Georges Rigaud (Jorge Rigato) había nacido en la Argentina pero residió en Francia desde su niñez. Nunca se desprendió del todo de su acento francés. Exceptuado un intermedio en Hollywood entre 1945 y 1947, permaneció en su país hasta 1957, año en que se radicó en España donde no cesó de filmar hasta su muerte en 1984.*

A diferencia de otros franceses que proseguían su carrera en la Argentina, Constant se mostró temperamental e incompetente, al punto que después de diez días de filmación, fue reemplazado por el norteamericano John Reinhardt, que terminó *El último refugio*. Además, estuvo envuelto en una historia de droga y de acusaciones a compatriotas, sobre todo en un momento cuando en la Argentina, Francia estaba representada por dos embajadas: la del gobierno de Pétain y la de la Francia Libre. Sea como fuere, Constant, haciendo honor a su apellido, logró dirigir un año después una película –*Sinfonía argentina*– de la que fue también argumentista, guionista y autor de parte de la música. Producida por Alfredo Fortabat, un millonario francés radicado en la Argentina, es la historia de un grupo de músicos provincianos que, después de fracasar en el concurso organizado por una radio de la capital, alquilan un teatro y triunfan con su revista. El filme abunda en música autóctona –tango y folclore– pero para destacar el cosmopolitismo de Buenos Aires, se incluyen números de inspiración parisiense, andaluza, vienesa y negra de Harlem. *Sinfonía argentina* es una de esas películas «perdidas por el momento», pero las críticas de la época fueron despiadadas.

El asistente de Constant fue Robert Darène, un personaje singular, que hoy, a los 87 años, rebosa de vitalidad y proyectos, entre otros, la realización de una película en el Gabón. Darène llegó a Buenos Aires proveniente de Marsella después de haber sido el héroe de diversas hazañas guerreras que le han valido las muchas condecoraciones que hoy ostenta. Casi ante los ojos de los alemanes, logró embarcar hacia Gran Bretaña una de sus unidades. Jean de Bravura, que estaba con él, fue capturado por los alemanes, pero logró fugarse. Ante la eventualidad de un fusilamiento o de terminar sus días en un campo de concentración, Darène prefirió embarcarse hacia la Argentina. Viajó con su amigo Jean de Bravura que se convertiría en uno de los escenógrafos más importantes del cine argentino.

Robert Darène había actuado en *Le schpountz* (1937) de Marcel Pagnol antes de ser elegido para protagonizar *Brazza, l'épopée du Congo* de León Poirier (1939), por su parecido asombroso con Pierre Savorgnan de Brazza, el explorador y fundador de la ciudad que llevaría su nombre (Brazzaville). Después de la Guerra, de retorno a Francia, fue sobre todo realizador (de la excelente película *Los traperos de Meaux* y de otras menos excelentes).

Mientras estuvo en la Argentina, actuó en recitales poéticos, fue asistente de algunas películas, vivió romances con Fanny Navarro y con Aída Luz y fue el galán de *Fruta mordida*, película hablada en francés y filmada en la cordillera de los Andes. Pero sobre todo, tuvo una idea genial que desgraciadamente no pudo llevarse a cabo. Se había propuesto crear una compañía cinematográfica francoargentina y atraer a Buenos Aires a una serie

de artistas entre los más significativos del cine francés, los cuales estaban dispuestos a atravesar el océano si se les ofrecía un contrato propiamente dicho. Darène conserva las cartas de Jacques Feyder, Léonide Moguy, Suzy Prim, Abel Gance, Harry Baur, Jean Dréville, Rosine Deréan, Thomy Bourdelle, Gaby Sylvia, Léon Poirier, Madeleine Robinson y Jules Berry, todos deseosos de filmar en la Argentina.

Annie Vernay, la luminosa protagonista de *Tarakanowa*, de *Werther* y de *Dédé de Montmartre*, se embarcó hacia la Argentina contratada para filmar varias películas. Pero el destino tampoco quiso que así fuera. Annie Vernay contrajo tifus en el barco y falleció en el Hospital Francés de Buenos Aires dos días después de su llegada, a los veinte años de edad.

Entre los que llegaron y trabajaron, podemos mencionar a Jacques Rémy, que huía de la ola antisemita y que realizó su ópera prima en la Argentina: *El gran secreto*. En Francia había sido el asistente de Léonide Moguy en *El desertor* y en *Conflicto*. Era la persona indicada para dirigir *El gran secreto* porque se trataba precisamente de una *remake* de *Conflicto*. Mecha Ortiz retomó el papel de Annie Ducaux, Nury Montsé el de Corinne Luchaire y Georges Rigaud, el de Claude Dauphin. No obstante la calidad de la película, Rémy sólo filmó una vez más: *Fruta mordida*, a la que nos referiremos más adelante. A su retorno a Francia, retomó su actividad de guionista y adaptador[2].

En 1943 Paul Misraki se incorporó al cine argentino para componer la música de *Stella*, de Benito Perojo, con Zully Moreno. Misraki permaneció en la Argentina hasta 1946 y compuso la música de ocho películas así como de algunas comedias musicales, por ejemplo, *Si Eva se hubiese vestido* con Gloria Guzmán, que fue un triunfo en el teatro porteño. Algunas de las canciones escritas por Misraki en español se convirtieron en clásicos: «Una mujer» que Gloria Guzmán cantó en el espectáculo mencionado, o «María de Bahía», de la película *Siete mujeres* (1944) de Benito Perojo, con Silvia Legrand.

También residieron en Buenos Aires Ray Ventura y su conjunto *Les collégiens*. Uno de estos «colegiales» era Coco Aslan (más tarde Grégoire Aslan) cuya esposa, la actriz Jacqueline Dumonceau, protagonizó (con su apellido acortado en Dumont) el filme *Su esposa diurna* de Enrique Cahen Salaberry, junto a Alejandro Flores, «el John Barrymore chileno», en su única aparición en la pantalla argentina.

La Falconetti estaba en Buenos Aires donde hizo teatro y animó recitales de poesía. Se le ofreció el papel de la madre en *Fruta mordida* pero lo

[2] *Olivier Assayas, realizador actual del cine francés, es hijo de Jacques Rémy.*

rechazó y fue reemplazada por Nora Gregor, la famosa actriz alemana y protagonista de *La regla del juego* de Jean Renoir, que residía en Chile. Se dijo durante mucho tiempo que la Falconetti murió en el incendio del hotel en que se alojaba, lo cual era muy bonito para establecer un paralelo con Juana de Arco, el único papel importante de su mediocre carrera de actriz. En realidad, su deceso se produjo en diciembre de 1946 por las complicaciones que siguieron a una indigestión de ravioles.

Hubo algunos otros franceses que participaron en el cine argentino durante la guerra, pero el caso más significativo es el de Pierre Chenal, que llegó al país con su esposa Florence Marly. La primera película argentina de Chenal, *Todo un hombre*, fue un éxito artístico y comercial, y una verdadera hazaña si se piensa que se trataba de un extranjero que llevaba a la pantalla una obra extranjera: la novela de Miguel de Unamuno, un escritor particularmente difícil de trasladar al cine. La obra fue adaptada por Ulises Petit de Murat y Homero Manzi e interpretada por Francisco Petrone y Amelia Bence.

En 1944 Chenal realiza su segunda obra maestra: *El muerto falta a la cita*, sin discusión la mejor película policial salida de estudios argentinos, según un argumento del propio Chenal y un guión de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Actuaban Ángel Magaña, Nélida Bilbao, Sebastián Chiola y Tilda Thamar. «Calky», uno de los críticos argentinos más eruditos de la época dijo con motivo de la película: «La gran calidad de *El muerto falta a la cita* reside en la realización. Cuando se quiere hacer el elogio de un filme argentino se suele decir que no tiene nada que envidiar a Hollywood, pero en este caso no basta: *El muerto falta a la cita* tiene todo lo que puede tener una película hollywoodiense del género –una comedia de intriga y suspenso con mucho humor– pero más aún: todas las virtudes del buen cine francés, y eso gracias a Pierre Chenal. [... Chenal] maneja la sorpresa y el misterio como el Hitchcock de *La sospecha*, pero con más amenidad...».

Como no hay dos sin tres, en 1945 se estrena una tercera obra maestra de Pierre Chenal, *Se abre el abismo*, con Sebastián Chiola, Silvana Roth, Elsa O'Connor, Ricardo Passano h., Armando Bo y Malú Gatica. Edmundo Guibourg y León Klimowsky adaptaron la novela *Via Mala* del escritor suizo John Knittel[3]. Creo que es la primera vez que se ve en la pantalla un crimen colectivo –un padre sádico asesinado por sus hijos– que no sólo queda impune sino que está casi justificado. El filme tiene una fuerza poco común; es superior a la novela de Knittel filmada en Alemania el mismo año por Josef von Baky (*Vía Mala* que, por otra parte, no carece de méritos) y neta-

[3] *John Knittel era el suegro de la famosa actriz Louise Rainer.*

mente mejor que la versión edulcorada y en colores realizada por Paul May en 1961, otra vez en Alemania y otra vez con el título *Via Mala*.

En 1946 se estrenó la cuarta y última película del primer ciclo argentino de Pierre Chenal: *El viaje sin regreso*, sobre un guión escrito por Chenal y Hugo McDougall, con Florence Marly, Sebastián Chiola, Iris Marga y Carlos Thompson. Filmada en hermosos paisajes nevados de la Patagonia, se reprochó a Chenal el haberse dedicado a fotografiar a Florence Marly como von Sternberg a Marlene Dietrich, en lugar de hacer buen cine. En realidad, no era una mala película pero no resistía la comparación con las tres obras maestras realizadas anteriormente. Por otra parte, era la primera vez que Chenal ofrecía un papel protagónico a su esposa cuyo rostro, uno de los más fascinantes del cine, merecía una película que la pusiera en valor.

Fue en 1944 cuando se filmó *Le fruit mordu* (*Fruta mordida*) ya mencionada varias veces. Al productor español Carlos Gallart se le ocurrió filmar una película hablada en francés con algunos de los artistas que se encontraban en Buenos Aires. Jules Supervielle, residente en el Uruguay donde había nacido, adaptó con su hijo Jean la pieza *Martine* de Jean-Jacques Bernard. Supervielle había escrito los diálogos en verso pero el realizador Jacques Rémy los rescribió en prosa con la asistencia de Alejandro Casona. El suizo Hugo Chiesa fue el camarógrafo, Jean de Bravura se ocupó de los decorados y Paul Misraki escribió la música de fondo. La célebre fotógrafa alemana Gisele Freund se encargó de la foto fija. Los demás colaboradores técnicos eran chilenos y argentinos. Actuaban Nora Gregor, José Squinquel, Jacqueline Made, Robert Darène, Catherine Moissan y Andrée Tainsy. La película se estrenó en Chile y en la Argentina como *Fruta mordida* (*Le fruit mordu*), pero en Francia, donde no llegó a estrenarse, se la conoce como *Le moulin des Andes* (*El molino de los Andes*), un título más poético y cargado de exotismo. En 1995, el autor de este artículo se entrevistó con Robert Darène para conocer más detalles de este filme insólito. El inefable Darène, entusiasmado por esas evocaciones, decidió encontrar la película. En Chile y en Argentina no quedaba ninguna copia. Finalmente se descubrió que, con el título *Françoise* (así se había exhibido únicamente en Marsella a fines de los años 40), el filme dormía en los archivos de Bois d'Arcy. *Le moulin des Andes* fue restaurado y pasó por la televisión francesa en febrero de 1996 con una publicidad fuera de lo común. El filme sorprendió por su calidad, por la actuación de Nora Gregor y porque los Andes jamás habían sido fotografiados con tal fuerza dramática y estética.

Hasta este momento nos hemos referido a la actividad de los artistas extranjeros en el cine argentino. Veamos ahora las películas argentinas que se refirieron a la situación que se vivía en Europa.

Fueron muy pocas. Es cierto que en la Argentina reinaban la paz y la neutralidad pero no olvidemos que, exceptuando los EE.UU y la URSS que se complacían en multiplicar las películas de guerra o de espionaje donde el enemigo de turno era siempre un infradotado o un demonio de maldad, los países afectados –se trate de Francia, Italia, Alemania o Gran Bretaña– filmaron muy pocas películas que se referían al conflicto que estaban viviendo y en ese caso, el enemigo era una entidad peligrosa que había que vencer, pero nunca un ser ridículo. De todos modos, dichos países preferían las comedias, musicales o no, los dramas de época o las historias que ocurrían en países lejanos.

Hubo cuatro películas argentinas que tocaron el tema. La primera fue *Cada hogar un mundo* (1942) de Carlos Borcosque, un director que sobresalió en la dirección de niños y adolescentes. Aquí reúne a Oscar Valicelli y Carlos Cores, dos hermanos que se enamoran de la joven adoptada por la familia (María Duval). Se trata de una familia numerosa y la historia parece seguir la corriente de la comedia costumbrista. Pero pasada la mitad del filme, durante un picnic en el Delta del Paraná, se escucha por radio que Hitler ha invadido Polonia y que en Europa ha estallado la guerra. El padre, que dirige una industria, piensa en las víctimas que habrá y en el aumento inevitable del costo de la vida. Desde ese momento el conflicto bélico influirá en el comportamiento de todos los personajes. El marido de la hija mayor vende perfumes franceses; ya nada llega de Francia. Con la ayuda de su suegro, abre una fábrica de perfumes nacionales, pero fracasa en sus intentos. Se escucha por radio que «frente a la guerra, la República Argentina ha de definir su situación conforme a los principios de libertad que siempre ha sustentado».

El fin de la noche (1943) de Alberto de Zavalía, con Libertad Lamarque, Juan José Míguez y Florence Marly, fue mucho más lejos. La historia, muy bien filmada y ambientada, transcurre en la Francia ocupada. Una cantante de tangos es el contacto que favorece los planes de los nazis. Se enamora de un espía de los aliados y traiciona a los suyos. Al final él logra llevar su preciosa información a la RFA y ella muere en un tiroteo. El tema fue bastante audaz tratándose de un filme argentino y, para colmo, con Libertad Lamarque. La película tuvo problemas con la censura (no era posible quedar mal con ninguno de los beligerantes) y tardó un año en estrenarse.

La guerra la gano yo –un título elocuente–, también de 1943, es una comedia; Francisco Mugica fue el realizador y Pepe Arias el protagonista: un almacenero que se enriquece especulando con la escasez provocada por la guerra. De pobre almacenero pasa a ser un potentado. No le importa quién gane con tal de que la guerra dure. Cuando negocia la venta de una

partida de manganeso con el representante de Gran Bretaña en la Argentina, de la pared de su despacho cuelga un retrato de Churchill, pero cuando se entrevista con el encargado de negocios de Alemania, da vuelta al cuadro y se luce la foto de Hitler. La película amenaza con terminar trágicamente para que el villano reciba un castigo ejemplar (anuncian por radio que el barco en que viajaba su hijo, joven marino, fue hundido y se cree que todos los tripulantes han muerto). Pero no. De la película se desprende más bien la moraleja de que para enriquecerse no hay que ser honrado.

La verdadera victoria (1944) de Carlos Borcosque, con Pedro López Lagar, Nélida Bilbao, Roberto Airaldi y, en un papel muy secundario, el de una espía en Casablanca, Cándida Losada, es el más extravagante de los cuatro filmes. Aunque en el fondo se trate de un triángulo amoroso, con sus encuentros y desencuentros, la película comienza en Varsovia, en el momento de la invasión nazi. Un corresponsal de guerra español y una joven argentina hija de polacos se conocen y se enamoran. Los avatares de los acontecimientos los llevan, juntos o separados, al París ocupado, a un trasatlántico que es bombardeado, a un barco griego de pescadores, a Casablanca y finalmente a Buenos Aires. Pese al argumento, el filme tiene una excelente factura técnica y una impecable reconstrucción de los distintos lugares donde cada nacional habla su propia lengua.

Y eso es todo, a menos que quiera mencionarse *La «V» enfrenta a la Blitzkrieg*, un largometraje documental de producción argentina, que incluye extractos del primer *Yo acuso* (1918) de Abel Gance.

Para concluir, tal vez valga la pena mencionar una película insólita que probablemente nadie conoce ni ha conocido y que se estrenó como complemento en mayo de 1939: *Sombras en el río* dirigida por Juan Jacoby Renard, que se decía francés, que tal vez lo fuera, y que trabajó como escenógrafo en unas quince superproducciones argentinas entre 1937 y 1949. Cuarenta y cinco años después de la filmación, en una audición especializada de la radio argentina, apareció una señora que sostenía «que había llegado el momento de decir la verdad» y que la oscura película de 1939, protagonizada por actores poco conocidos y producida por la «X Film de Plata», había sido patrocinada por los alemanes porque querían conocer en detalle la topografía de la costa de la provincia de Buenos Aires entre la capital y La Plata, con miras a un posible desembarco de su flota. Si se consultan las escasas críticas consagradas al filme, todas coincidían en señalar la mediocridad de la historia y de la actuación, pero destacaban que la costa bonaerense jamás había sido fotografiada de una manera tan bella y detallista. *Se non è vero...*

Nombres del lugar

Gustavo Guerrero

LATITUD NORTE

Noche
absolutamente,
convicción
de callar
ante el tiempo
que cesa.

Como herida
del aire
la brisa
cruza
el fiordo
y sella
con sus manos
el reino
de lo inerte.

Más allá
sólo la nieve
piensa
las tramas
del cristal
y su íntimo
designio.

Vasta conciencia
del blanco
sobre el blanco,
vela

rigurosa
el sueño oscuro
de la tierra.

Anegada
en el gris
de los glaciares,
reaviva
la espera
de otra edad
informe,
memoria
de la luz
como promesa.

TROCADERO 162

Siempre
en la insumisa
resistencia
de un oscuro
furor
a la agonía,
el telos
germinativo
se alza
a su imán
en metáfora
alada,
inflexible
como el salto
de ese pez
que aguas arriba
va proclamando
vísperas
de muerte
y florescencia.

A Severo Sarduy, in memoriam

TARDE DE PROVENZA

La rítmica
escritura
de los pinos
traza
y dispersa
sus signos
en el aire.

Al vuelo
los dibuja
girando
con las frondas
que escanden
al instante
las sílabas
puntuales.

No perduran
sus rasgos
ni sus fugaces
líneas;
no persiste
el rumor,
la inquieta
lengua
del ramaje.

Sólo
queda
en la tarde
como un soplo
ligero
y las palabras
disueltas
y la verdad
de un gesto.

MATERNIDAD DE PORT-ROYAL

Tu cuerpo
como un íntimo
latido,
en la ciega
obediencia
a un pulso
de otra sangre.

Tu cuerpo
como un haz
de raíces,
arrancado
a su sueño
de náufraga
materia.

Tu cuerpo
y el asombro
del aire,
en la luz,
en el llanto
y en los cóncavos
brazos.

Tu cuerpo,
nueva sed
de este día,
me mira
con tus ojos
–súbitamente,
respiras.

PÁRAMO DE PISBA

Entre lienzos
de niebla
e inconstantes
calimas,
la montaña
se extiende
fragmentada
y esquiva.

Por sus faldas
un eco
sordo
nos escolta
y quedo
evoca
nuestros pasos,
más leves,
más oscuros.

Atrás
aún conversan
nuestras sombras,
aún repiten
cada frase
como un exhausto
conjuro.

Callamos
en esta tierra
que calla,
en el centro
de un silencio
más antiguo
que sus cumbres.

No tiene
nombre

en nosotros
la muda
eclosión
de un grito
que subsiste
como un fósil
en la roca
y el abismo.

Fijo
en su lecho
de piedra
aún pervive
en un recuerdo
que hurta
al tiempo
nuestro tiempo
y nos impone
su ausencia.

Siluetas
sin un fondo
vamos
solos
contra el viento
que ya torpe
y generoso
trae
en sus manos
de ciego
una palabra
solar
para cruzar
esta muerte.

OCTUBRE EN LAS ARDENAS

Meridiana,
sin origen
ni centro,
surge en haces
la luz,
como un don
de la tierra.

Entre los árboles
caminamos
a tientas,
absortos
en los fastos
de un bosque
incandescente.

Ocres claros,
viejo orgullo
del oro,
acaso el polvo
–el recuerdo–
de otras tardes
y otros soles.

A nuestro paso,
inquietos
–atentos–,
murmuran
bajo las hojas
pequeños dioses
del otoño.

JUDERÍA DE CÓRDOBA

Vi tornar un caballero
Que vinía de los mares
Dime dime dime dime
Dime dime tu verdade

Canto sefardí

Salen
lentas
y lejanas
desde el fondo
de los patios
y me buscan
sigilosas,
sin llamarme
por mi nombre.

Voces
de antiguos
conversos,
memorias
de mis mayores,
me hablan
de su viejo
anhelo,
de otra vida
en nuestras tierras.

Yo abro
las manos
vacías
y les muestro
mi zozobra;
callo
como ése
que vuelve

sin solar,
sin herederos.
Nada
concluyó
en nosotros,
ni la errancia
ni los sueños;
no fuimos
la espiga
nueva
que redime
al pan
ausente.

Por toda patria
erigimos
la ilusión
de una promesa,
el tributo
de la sangre
y la ordinaria
miseria.

Hoy vivimos
entre ruinas,
guardianes
de una obra
negra
que se pudre
a la intemperie
entre la ira
y la impotencia.

«Mi sueño ya no es mío». Los cuentos de Nabokov[1]

Blas Matamoro

Rememora Nabokov un sueño recurrente de su infancia donde era capaz de ver un paisaje de espaldas, cuando normalmente se lo ve de cara. Ha conseguido escribirlo y concluye que tal sueño ya no es suyo, que se ha vuelto ajeno y común, compartido. Los tres elementos –identificación del sueño insistente, escritura, comunidad de lo soñado- redundan en esa especie de ensoñación universal que es el arte.

Escribir, soñar, volver del sueño, tienen una similitud estructural con el viaje al otro mundo que realiza el escritor (ver «Vance»): un muerto para el cual morir es instalarse en otro planeta, desterrarse (perder la tierra, la Tierra), y evocar el planeta de origen sin enterarse de que está muerto. Si se quiere, como esos personajes de Borges, alguien tan querido y requerido por Nabokov: Baltasar Gracián o el teólogo Melanchton.

Escribir es entablar «una lucha desigual con objetos indispensables». De algún modo, hacer lo que el científico verdadero, figura no lejana del Nabokov que clasifica insectos y mariposas: «experimentar el placer sensorial del conocimiento directo y divino», hormigueo sin el cual no hay verdadera ciencia. Se trata de una utopía, según puede verse. No existe el conocimiento directo, no mediado por el lenguaje, ni tampoco el hombre de ciencia, al igual que el resto de los hombres, puede asumir la perspectiva de un dios. Pero ya sabemos que la utopía es el acicate del deseo, por ejemplo, del deseo de escribir. A diferencia del científico, el escritor es un observador que no busca ese saber sin mediaciones, absoluto y definitivo. Es un observador, algo perplejo ante las peculiaridades de la vida, escéptico y, por lo mismo, nada pesimista (el pesimismo, según concluye Nabokov, poco y nada tiene que ver con la observación). La vida nabokoviana es fruto del azar y menudea en lo insólito. La palabra reclama ante ella el sublime derecho de intensificar lo azaroso y preservar una trascendencia que no sea mero accidente. Ahí queda eso.

[1] *Vladimir Nabokov:* Cuentos completos, *Traducción de María Lozano, Prólogo de Dimitri Nabokov, Alfaguara, Madrid, 2001, 788 páginas.*

Es un encuentro harto desigual entre la palabra y la vida, porque ésta es una suerte de divinidad, o sea que supera en talento a la otra, meramente humana. Las obras de la vida son intraducibles, no se las puede siquiera describir. ¿Qué recurso le queda al escritor? Hacer trampas, aun de las más vulgares, como cuando un mal guionista adapta al cine una gran novela. Se la altera hasta hacerla irreconocible. La vida ya no se puede reconocer en la escritura, pero, en cambio, cabe añadir, ha ganado verosimilitud. Y ahí también queda eso.

Por eso el escritor celebra una constante despedida de las gentes y las cosas, que siguen en el planeta de lo vivo. A menudo, ni unas ni otras se enteran de que se les dirige ese breve, intenso, amargo saludo. Llevado al extremo, el oficio de escribir se niega a sí mismo y el escritor se dice: «si yo fuera escritor...». O sea: si no me dedicase a contar historias nunca ocurridas (meramente verosímiles, insistamos). Y, en el otro extremo, producir seres ficticios a los cuales, por paradoja, se los salva de la ficción y se les dota de realidad. No es la pasión por la verdad que, atolondradamente, empuja a tantos hacia el ripio, sino ese juego dialéctico en que la trampa parece veraz y lo ficticio reclama y adquiere realidad. El escritor también padece este vaivén de opuestos: desaparece en sus versos y permanece convertido en una persona nebulosa, el poema, ese ataúd tan original que resulta, a un tiempo, seguro y transparente.

Se diría que en Nabokov la escritura tiene dos puntos de reparo privilegiados: el chisme o rumor, que es «la poesía de la verdad», y las frases ilegibles de la vida, ante las cuales la atención del escritor se aguza y se arraiga en un signo de puntuación. Enfatizando: el chisme es, nada menos, la forma moderna del mito, la historia que todos damos por verdadera sin pedir ninguna prueba al informante. Y la «corrección» puntual de lo indescifrable es el punto de arranque de la verosimilitud, la primera decisión de forma.

Lo anterior vale como introducción a otra figura, más concreta, pero que se liga fuertemente con la del escritor: el emigrante. Buena parte de estos cuentos, que se dispersan a lo largo de toda la vida literaria de Nabokov (entre 1921 y 1976), tiene como personajes a unos emigrantes rusos que deambulan por distintas ciudades de Europa occidental en la entreguerra, especialmente por Berlín. Han dejado atrás un país desaparecido para siempre y trastabillan en otro que está desapareciendo por segunda vez: tras la Alemania guillermina, cargada de negras culpas, hazmerreír del mundo entero, la descabalada república de Weimar, antesala del nazismo, cargada con esa «horrible cualidad del alemán», ser un soñador. El suyo (el nuestro, por transferencia) es un mundo fragmentario, despiezado, disperso, una pululación de briznas de historia. El cuento es la forma narrativa que mejor le conviene.

Sabemos que Nabokov emigró y creó una suerte de instalación del emigrante: de Rusia a Alemania, Francia, Estados Unidos y Suiza. De la lengua rusa a la alemana, la francesa y, en especial, a la inglesa. Pero corresponde aclarar que esta actitud emigrante resulta la contraria a la habitual. Nabokov no deja atrás la patria perdida sino que la busca en tierra extraña: «...siempre he tenido la oscura sensación de que mi verdadero hogar estaba a la vuelta de la esquina, esperándome, y que podría entrar en él tan pronto como hubiera acabado con las mil cuestiones imaginarias que agobian mi existencia...» (Desde luego, el momento en que acaban esos imaginarios agobios es la muerte).

Refuerza tal búsqueda la posición de Rusia en estos relatos, aun cuando hagamos abstracción de la biografía «rusa» de Nabokov, un señorito cosmopolita criado en inglés y que, como cualquiera de los suyos, tenía el francés como lengua franca. Rusia ha sido sometida por los comunistas, pero no porque ellos vinieran de un espacio exterior, sino porque son duramente rusos. El prado silvestre y florido se transformó en huerto pedestre, vallado y rodeado por basurales y cloacas al aire libre. La débil constitución se volvió mayoría de uno solo, tiranía (ver «Destruir al tirano», donde los conspiradores que proyectan acabar con el dictador no pueden hacerlo porque se reconocen en él). Antes y ahora, permanece la vieja Madre Rusia, poderosa y espléndida, tierra de soldados y de eslavos religiosos. Tenía su encanto la Rusia de los zares y los grandes duques, pero abrigaba una vocación de catástrofe. No se la puede evocar suprimiendo uno de sus componentes. «El mundo de mi juventud era un pequeño mundo duro y galante que se enfrentaba a la adversidad con su punto de sentido del humor, un mundo que, sin alharacas, emprendía la marcha hacia lejanos campos de batalla...».

Por esto, el emigrante nabokoviano se parece a un adolescente, ese personaje que no tiene apenas nada que recordar pero que finge perderse en la lejanía del tiempo. Este ejercicio de melancolía lo retrae a su felicidad inmediata y cada cosa que se ve resulta tan memorable que merece un monumento. Así, el pasado, en lugar de recuperarse, se construye. Demás está recordar que Nabokov fue un atento lector de Proust. Este poder de la imaginación sobre el pasado hace creer a la memoria que nada se ha perdido (las memorias de Nabokov se titulan, justamente, *Habla, memoria*), que el polvo y la oscuridad son la mejor protección para los secretos que crecen y acaban siendo recuerdos. La verdad personal, como la sombra en el crepúsculo, se agranda al someterse a la memoria. Es un juego que tiene, como todo juego, un carácter ceremonial vecino a la liturgia, y una capacidad, cercana a la artística, esa ordenación del azar: el examen ocioso del pasado es la invocación a los naipes que permiten jugar al solitario.

Emigrado que busca su lugar en la próxima parada del viaje y que sólo lo hallará en el final inevitable e inopinado, el artista se define como romántico. Quién lo diría de Nabokov, tan poco sentimental, tan escasamente dado a la entrega emotiva. Sin embargo, nada tan romántico como ese ejercicio de la defensa contra el sentimentalismo, la romántica ironía (de paso, dígase que es la fórmula de Thomas Mann, escritor al que Nabokov dirige tantas pullas que acaba por erigirse en su admirador). La ironía que permite bailar de dolor y reír porque la risa es, nada menos, «una imitación de la perdida verdad de nuestro mundo».

Romántica es la noción nabokoviana del amor y su vecindad con la música y la muerte, romántico el juego de la identidad entre el uno y el otro, yo y el sosías, *Ich und Döppelgänger.*

Nabokov perfila con nitidez su imagen del amor: es el sentimiento que produce en un hombre, una mujer inalcanzable. Poco importa que esté cerca o lejos, la distancia que no se puede franquear es la que define a la amada y la convierte en objeto del amor. Los ejemplos, según lo dicho, abundan, y obligan a la cita proustiana: «Un cuento de hadas», «Terror», el magnífico (tanto que merece parecerse a Henry James) «La Veneciana», donde un hombre se enamora de una mujer fascinante representada en un cuadro barroco (como Swann de Odette porque semeja la Zéfora de Botticelli), tanto que acaba dudando si la mujer de carne y hueso que también lo enamora es la amada verdadera o la otra. El cuadro es una falsificación contemporánea y la posible modelo, como corresponde, se marcha con el pintor. Las dos mujeres estuvieron al alcance de la mano, pero resultaron inabordables.

Otra variante, también romántica, es el fantasma (ver «Las hermanas Vane»). Dos hermanas aman a un mismo hombre. Una de ellas se suicida. La otra se queda con el buen señor y se dedica al espiritismo. El narrador, a su vez, la ama, pero sólo se queda con ella cuando, tras la muerte, se le aparece como un espectro.

Y otra variante más: el amor es el intento de recuperar una imagen fundadora, el descubrimiento de la amada en algún momento de la infancia (si se quiere, el arranque de los delirios pedófilos de Humbert en *Lolita*). Así en el encantador relato «Primer amor», que evoca un veraneo a principios del Novecientos, y en «Primavera en Fialta», donde Nina conduce al narrador, igualmente, a un enamoramiento infantil incompatible con la canallesca historia de la mujer adulta, con su marido y su amante a cuestas, ligados como dos criminales por algo más fuerte que el amor.

El reverso del amor es el matrimonio. En Nabokov aparece como apacible convivencia, vida sedentaria y rutina. Por oposición al amor, es siempre cercanía, pero no comunicación. Es decir que la lejanía del otro, o de

la otra, se mantiene. En «Aureliana», el marido se dedica a viajar para adquirir insectos y mariposas. Se marcha de su casa, definitivamente, cuando vuelve y no encuentra a su mujer, que ha ido a la compra, la cual tampoco lo halla al volver, como es obvio. Lo consigue al dar con el cadáver del marido. En «Signos y símbolos», el marido altera la rutina matrimonial diciendo que se muere hasta que se restablece la normalidad, por decir algo, pues consiste en referirse a un hijo ausente (internado en un manicomio, quizá muerto) como si estuviera presente.

Uno de los bordes amorosos es la muerte, su contrafigura. El amor vincula y la muerte separa; el amor une, la muerte corta. Raramente, en Nabokov adquiere un sesgo patético. El patetismo es poco nabokoviano, indigno de una mentalidad escéptica y de una sensibilidad aristocrática para la cual morir es el colmo de la vulgaridad, del raso igualitarismo. Más bien es un evento, el Evento incomparable, con el cual no se cuenta aunque todos sepamos que es inevitable. Por ello, adquiere el perfil de un accidente, una curiosidad. «Nos sentimos mal (...) la vida volverá a ser amable (...) Y luego, un poco más tarde, en algún momento, nos morimos (...) La variedad de rutas intrincadas que uno sigue enloquecido para poder llegar a esa cita final que el más impenitente indeciso sabe inevitable».

No obstante, en algún texto como «Una cuestión de honor» (la historia de dos duelistas que acaban reconciliados y evitan el riesgo del desafío por miedo a morir), hay una admirable descripción de la angustia mortal, de esa noche que antecede al amanecer decisivo y que puede ser la última, poblada de súbitas despedidas ante las gentes y las cosas. Imposible no recordar a Schnitzler, un escritor que ignoro si Nabokov conocía pero que, desde otra perspectiva, pertenece al mismo mundo finisecular y cosmopolita del que ambos surgen.

Tampoco falta el ingrediente de la trascendencia asociado a la muerte. El suicida, por ejemplo, se convierte en dios al apoderarse de su muerte, al anular su mero acontecer accidental. Lo mismo aquel otro personaje que lleva entre manos «la bomba de realidad». Si ésta explosiona y él sobrevive, se diviniza. Ambos casos resultan episodios aislados pero significativos, porque muestran qué es la intermitencia de lo sagrado para Nabokov: la aparición de unos dioses repentinos y con apariencia humana, dioses que nos evitan el culto a ese Dios de los monoteísmos, dictador celeste tan poco soportable como los terrenales.

El otro borde, el opuesto a la muerte, con el cual confina el amor, es la música. En el cuento que se titula, precisamente, «Música», un hombre evoca una historia de amor mientras escucha una pieza musical. La historia se desvanece con la música, y el relato que las engloba, también, como si la música fuera el trasfondo de la escritura. En «Bachmann» (la alusión

al hombre Bach es trasparente) aparece un músico que no puede tocar sino en presencia de su amante, una tal Madame Perov, mujer enferma y adúltera a la que Bachmann contemplará agonizar minuciosamente. Ella dejará un mensaje escrito en clave de melografía, indescifrable como la muerte misma, acaso como el amor mismo, porque los dos están cifrados musicalmente. La música se muestra inmediata como el amor y la muerte, y ya no hace falta redundar en lo romántico de la tríada.

El arte sonoro sirve al relato, según se ha visto, porque actúa como una especie de soporte a la dispersión y sinsentido del mundo, así como la tonalidad ordena los sonidos difusos y destemplados que acaban alojándose en una escala, un acorde, una cadencia. Unidad y desgarro, identidad que se articula y se disuelve, son formas de esa modulación que llamamos mundo. Las notas sueltas claman por una sola y misma armonía. Secretamente, las incertidumbres tonales se resuelven, dando lugar a nuevos acordes y nuevas tensiones que buscan el inhallable silencio final. Hay en el alma un oído musical capaz de abarcar, aunque sea pasajeramente, una imagen sonora de la totalidad. El ser se corresponde con la creación y el cosmos adquiere, aunque más no sea por un momento, un carácter benéfico y tierno. Como en la revelación de una partitura, aparecen armonizadas percepciones tan dispares como el dobladillo de una falda, una nube, el soplo del viento, los ruidos del tráfico callejero. «Me di cuenta de que el mundo no representa para nada una lucha, ni tampoco una secuencia de ávidos acontecimientos casuales, sino una dicha trémula, una inquietud turbada y benéfica, una dádiva que nos ha sido concedida e ignorada».

El sujeto que corresponde a esta imagen triangular del devenir cósmico (amor y muerte conciliados en la música) es siempre doble. Insisten en Nabokov los pares de personajes que son, de alguna manera, mitades de un mismo ser inexistente pero imaginable. El enano de «El elfo Patata», doble del prestidigitador con cuya mujer tiene un hijo que no alcanza a conocer; los dos hermanos de «Reencuentro», el que permanece en Rusia y el que se marcha al exilio; los gemelos unidos por un cartílago de «Escenas de la doble vida de un monstruo». Puede leerse en esta reiteración de la figura del doble o sosías un síntoma del destierro: siempre el desterrado deja a su *alter ego* en el lugar del que escapa o es expulsado, y esta dualidad interviene en las aventuras identitarias que hacen a su biografía. Más allá de la anécdota, apuntan a la perplejidad romántica: ser uno o el otro, ser uno y el otro, ser el que pasa y el que permanece, el que muere y el que sobrevive.

Nabokov rescata muy escasos elementos de ese mundo fundador y perdido. La lengua rusa sólo le servirá para su poesía, minoritaria y ocasional en su obra. Si se manifiesta contrario al comunismo no deja de reconocer que tiene hondas raíces en la tradición rusa, jerárquica, autoritaria, racial,

mística. Más ampliamente, hay en Nabokov una ideal identificación con las aristocracias, manifiesta en su desdén por la política y los problemas sociales, su fobia al igualitarismo, la moda y el término medio, sus distancias ante lo vulgar, su creencia en la distinción como valor supremo. Ser distinto, escaso, tal vez único. Las mayorías no tienen automáticamente razón y el bienestar de la humanidad se la trae al fresco, junto con la mediocre educación y la mediocre asistencia para todo el mundo. Como buen y fantástico aristócrata, cree en el origen mágico del poder, que se ha perdido en las democracias actuales, en la civilización de la retórica parlamentaria degradada en palabrería. Pero tampoco lo seducen las opciones fascistas, justamente por su manifiesto carácter plebeyo y hasta gangsteril.

No es la sociedad lo que interesa a Nabokov, sino algo que es menos que ella, porque resulta más abstracto, y a la vez, más que ella, por ser más abarcante: esa conjetura compleja, fascinante y desazonante a la vez que llamamos mundo.

El mundo es, sustancialmente, algo pobre y enigmático, un cuadro pintado con malos óleos sobre una tela frágil. Pero es, a la vez, tentador y seductor como esos paisajes que se perciben desde un tren, anónimos, cruzados por caminos de dirección ignota y abundantes en bosquecillos encantadores. Sin duda, ha sido creado (dando por supuesta la creación) con las mejores intenciones, aunque su regularidad, que es la clave de su funcionamiento, resulte monótona y aburrida. Tal vez lo único que la justifique es la aparición de lo excepcional, ese acontecimiento perverso y sacrílego que destroza las expectativas: un libro de genio, un cometa, un crimen, una modesta noche de insomnio. Entonces, el mundo se torna esplendoroso y radiante.

El arte es el productor por excelencia de estos momentos extraordinarios. El arte que convierte las historias posibles en necesarias, al darles formas definitivas e incorporarlas a la memoria apócrifa de la humanidad, eso que llamamos verosimilitud. El arte permite al hombre, un primate superior que habita la jungla de las intuiciones primitivas, salir a los claros del bosque, los soleados espacios de la razón. Luego, «la armonía y el significado se desvanecen y el mundo vuelve a irritarme con su abigarrado vacío». La vida actúa como ayudante de dirección del *metteur en scène* de lo racional, que es el arte, precisamente. El escenario es nuestro planeta, que ofrece una vista panorámica de superficies y oculta la mayor parte de su realidad. De ella percibimos eslabones de una cadena incompleta, que tratamos de enlazar con piezas fantasmales. Aparenta ser un camino, pero sólo advertimos dos metas, si es que las tiene: el manantial del presente y el habitáculo de la tumba. Del uno a la otra, saltos y traspiés, disparates que sólo el relato es capaz de ordenar. Es en este punto donde se instala lo trascendente nabo-

koviano, la rama donde sus amadas mariposas se detienen y construyen un orbe pasajero y armonioso. El arte de narrar, con su bambalina musical, no sólo sirve para existir como tal, o sea como construcción ficticia, sino que nos ofrece una visión verosímil del acontecer que se transforma en mundo. Nos da el mundo donde nos situamos para vivir y pone la vida a nuestro servicio, ya que otra cosa no podemos hacer con ella[2].

[2] *Reunir todos los cuentos y relatos de Nabokov en un volumen es un esfuerzo editorial que merece reconocimiento. Sin duda, el valor de documento que tiene el comentado volumen es alto. Desde el punto de vista del lector, en cambio, sería preferible una antología como la hecha por el propio autor, que reuniera una docena de piezas, las mejores. Vista como un panorama, la obra cuentística de Nabokov es muy desigual y una colección de relatos breves de casi 800 páginas deja al lector sin saber exactamente lo que acaba de leer.*

CALLEJERO



Xul Solar

Carta de Argentina
El museo Xul Solar

Jorge Marrone

Fue pintor, escultor, inventor de juegos, de idiomas y de objetos. Se interesó por la astrología, la magia y las diferentes religiones y mitologías. En su pintura revive una multiplicidad de símbolos y formas: estrellas de David, cruces cristianas, cruces budistas, banderas, triángulos, cintas, peces lunas, ojos. Borges decía de él que era un genio. Y, para muchos, Xul Solar fue el alma gemela de Paul Klee. España tendrá oportunidad de conocer su obra. En febrero del 2002 y durante doce semanas, Xul Solar se convertirá en el primer pintor argentino al que el Centro de Arte Moderno Reina Sofía le dedica una muestra individual.

Dicen que era como un duende.

En la calle Laprida 1212, en el coqueto Barrio Norte de Buenos Aires, vivió Xul Solar (1888-1963). Ahora, entre los jacarandaes florecidos de la primavera porteña destaca el caserón. Allí vivió. Hoy es un museo. Los cuadros perpetúan su presencia. Era místico y ferviente creyente de la reencarnación. Su espíritu está allí, entre el silencio, sus obras y las paredes.

Lo que sigue es la suma de datos y opiniones para intentar armar la historia de vida de este personaje multifacético que deslumbraba a Jorge Luis Borges (1899-1986) de quien transcribimos algunos conceptos acerca de Xul, su gran amigo:

«Hombre versado en todas las disciplinas, (escribió J.L.B) curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. Hay mentes que profesan la probidad, otras la indiscriminada abundancia: la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña».

Óscar Agustín Alejandro Schultz Solari (que él mismo redujo a Xul Solar), nació en San Fernando, una pequeña localidad costera recostada sobre el Río de la Plata en el norte de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1887 a las 11.20 de la mañana en «un día de sol radiante». Este último deta-

lle fue anotado por una tía en su propio diario tal vez en un impulso premonitorio de que los astros y ese niño estaban ya relacionados por un destino sin secretos.

Entre 1911 y 1924 recorrió Europa y allí fue uno de los primeros artistas que acogió los movimientos vanguardia: cubismo, fauvismo, futurismo, expresionismo, surrealismo y principalmente Paul Klee, pero suyos son los símbolos oníricos que aducen un ámbito de fábula por la firmeza del color, habitando sus espacios por curiosas figuras: soles, castillos, caminos, montañas, serpientes, horóscopos, laberintos, signos... Expresó desde muy joven su vocación por el arte plástico, pero esa vocación respondió más que nada a la necesidad de expresar una forma de su genialidad multifacética, de servirse de un medio que sintetizara toda la inteligencia humana por medio de la libertad de la imaginación. A los siete años huyó de su casa. Lo buscaron desesperadamente por todos los lugares que podían fascinar a un niño de su edad. Lo encontraron en un lugar insólito: en una estación de trenes dibujando locomotoras, en su primera fiebre de indagación de las creaciones de que se vale nuestra inteligencia para dotar a nuestra materia de cualidades superiores a su misma naturaleza.

Creador fuera de cualquier clasificación, nada mejor que las definiciones que dio de sí mismo Xul Solar. En una entrevista publicada en *Mundo Argentino* (1 de agosto de 1951) dice: «Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez; soy maestro de una escritura que nadie lee todavía; soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre las bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el que escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para la América Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués». Como en ésta y otras elocuentes notas autobiográficas, Xul Solar enumera las distintas actividades en las que incursionó su espíritu creador. Así vemos cómo estableció reformas en el lenguaje creando el neocriollo y la panlengua, a los que agregó un sistema de escritura pictórica; cómo ideó un complicadísimo panjuego basado en la estructura del ajedrez; cómo modificó el juego de naipes común y modificó el tarot. Cómo creó un teatro de marionetas utilizando personajes que representaban los signos zodiacales (una especie de teatro del destino); cómo modificó el piano y la notación musical; cómo se interesó por la arquitectura, diseñando numerosos proyectos para viviendas

del Tigre (en el Delta, zona isleña, cercana al lugar donde nació y murió) y también viviendas urbanas en las que se unían una gran fantasía con un sentido funcional y en cuyos frentes utilizaba formas con significado, que podían ser leídas, conformando una verdadera arquitectura semántica.

Xul Solar había concebido una verdadera interpretación astrológica universal, mediante la cual establecía una oculta correspondencia entre todo lo existente: el lenguaje, la música, la pintura, la vida, los juegos como expresión de la vida, el teatro, como expresión de la vida, la arquitectura como proyección del hombre, y finalmente las matemáticas, que codifican y condensan las leyes del universo. El sistema numeral de Xul estaba basado en el zodíaco y era duodecimal.

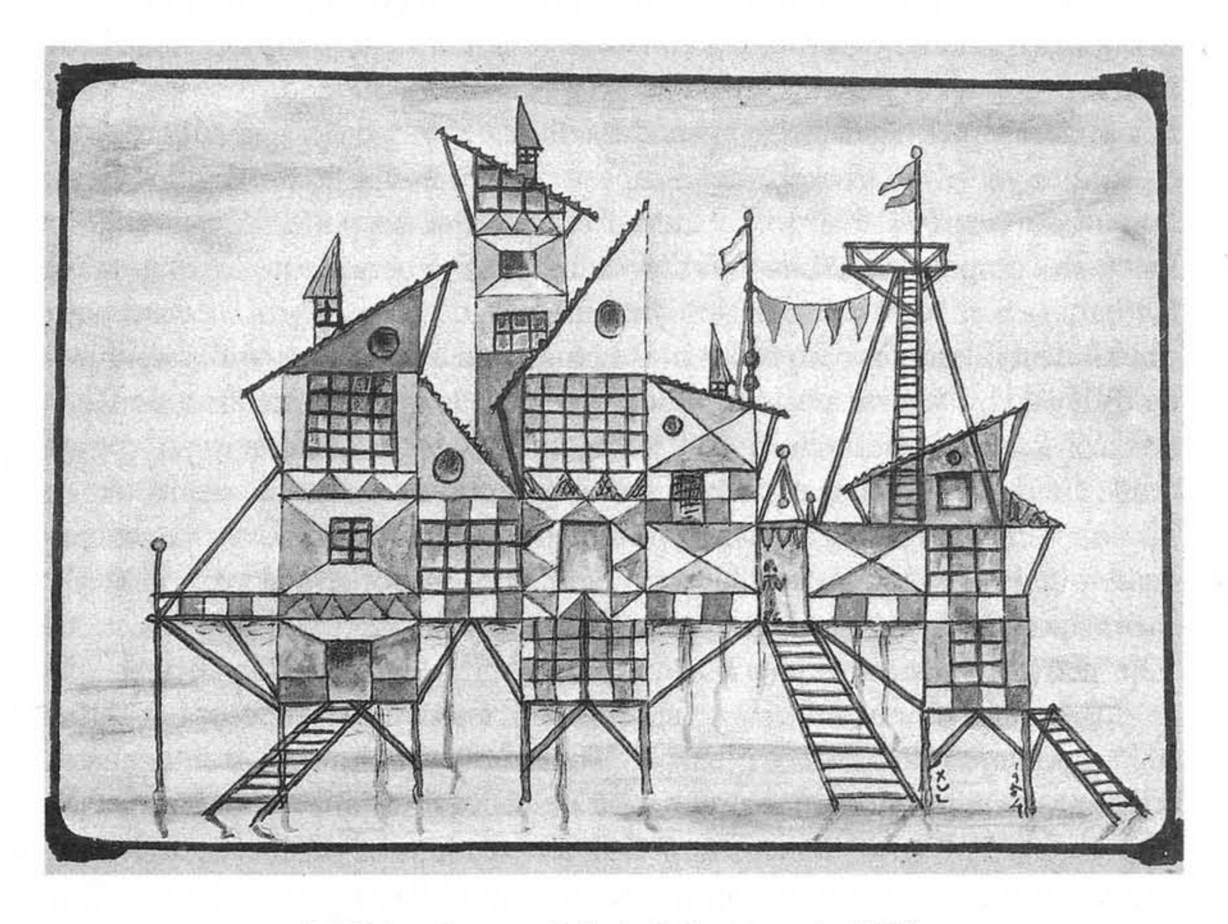
El crítico Aldo Pellegrini dijo acerca de nuestro personaje: «Como artista, Xul Solar fue un poeta visual... A través de su obra quiso dar una explicación esotérica a la unidad del mundo, principio que está en el núcleo de toda la tradición filosófica y religiosa. El tiempo para él era un presente absoluto y lo que llamamos presente no es más que una encarnación del tiempo en el vivir del hombre... Desde la pluralidad de las cosas del mundo y su fugacidad, Xul Solar parte en busca de esa unidad originaria regida por la eternidad de lo espiritual».

Xul llegó a dominar cerca de veinte idiomas. Algunos, como el francés, el inglés o el italiano por lógica consecuencia tras su permanencia en Europa. Otros, como el japonés, el sánscrito o el arameo, en razón de esos extraños poderes que le permitían aprender con la celeridad del que sólo recuerda lo que ya sabía. En seis meses aprendió el alemán. Los oriundos de la lengua de Goethe, al oírlo hablar en ese idioma no podían creer que no fuera un compatriota. Menos tiempo aún necesitó para aprender el guaraní (se habla en el Noreste argentino y en el Paraguay) lo que hizo con el solo objeto de asistir a un congreso en esa lengua en el que participó sin ninguna dificultad. En otra ocasión, internado en el Hospital Fernández, de Buenos Aires, con una fractura de cadera, se decidió a estudiar ruso con el doble fin de aprovechar el tiempo y dialogar con su vecino de cuarto en su idioma de origen. Ese compañero circunstancial jamás pudo ser convencido de que la lengua rusa que hablaba tan naturalmente con el artista, Xul la había aprendido en el corto tiempo de su internación.

Es cierto que durante mucho tiempo la obra de Xul Solar permaneció oculta delante de nuestros ojos (argentinos), envuelta en una espesa mitología que dejaba en primer plano la excentricidad del artista y relegaba el conjunto de su producción, al gabinete de las curiosidades.

El mismo Pellegrini remata su definición académica de nuestro personaje: «Como artista, Xul Solar fue un poeta visual. Como poeta visual, utilizó la imagen, de la que supo arrancar la mayor fuerza comunicativa; la ima-

gen, que ha sido tan menospreciada pero que en manos de un verdadero creador retorna siempre invencible». Y como para que no queden dudas, Borges pone el sello definitivo en defensa del artista: «Decir que Xul fracasó es absurdo. Los que fracasamos fuimos nosotros. No hemos sabido ser dignos de él (...). Creo que seguiremos viviendo, nuestros hijos seguirán viviendo y no sé si habrán alcanzado a Xul, ese hombre extraordinario (...). Tal vez el único cosmopolita que yo conocí ciudadano del mundo, haya sido él». Xul Solar fue todo lo dicho en esta aproximación a un «retrato». Y mucho más. No fue únicamente un pintor, como ya hemos dicho, fue un genial aventurero de la existencia humana.



Xul Solar: *Proyecto fachada Delta.* Acuarela (1954)

El terrorismo contemporáneo
Diálogo con Edward E. Malefakis

Guzmán Urrero Peña

Una de las buenas costumbres de la ensayística en el mundo anglosajón es el análisis pormenorizado de la historia contemporánea y de sus acontecimientos más iluminativos. En Estados Unidos el género cuenta con un admirable apoyo académico que se traduce en generosas tiradas y amplia distribución editorial. Gracias a ello, biógrafos e historiadores de habla inglesa figuran con honores en cualquier bibliografía en torno al último siglo. Examinado, siquiera brevemente, el repertorio incluye un buen número de títulos acerca de la tragedia española, síntoma de un desequilibrio geoestratégico de mayores alcances. Entre los textos más memorables figura *Revolución campesina y reforma agraria en la España del siglo XX* (1970), del profesor Edward Malefakis, autor asimismo de *Southern Europe in the 19th and 20th Centuries: An Historical Overview* (1992), y editor de dos monografías que juzgan el mismo periodo: *Indalecio Prieto* (1975) y *La guerra de España 1936-1939* (1986).

Hispanista de gran prestigio, Malefakis discute en sus páginas los problemas esenciales del siglo XX, extrayendo conclusiones de la cambiante realidad ibérica. Sin alejarse del entorno académico, ha ordenado sus conocimientos conforme a un currículo particularmente intenso y honorable. En 1955, tras licenciarse en el Bates College de Lewiston, en Maine, completó el programa de la John Hopkins School of Advanced International Studies, y diez años después obtuvo el doctorado en la Universidad de Columbia. Además de haber impartido sus clases en muy diversas instituciones, cabe resaltar que fue director del Instituto Hispánico de Nueva York y que ha recibido el premio Herbert Baxter Adams, de la Asociación Histórica Americana (1971), la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1982) y el XII Premio Nebrija, concedido por la Universidad de Salamanca en el año 2000.

Todos estos detalles, más alguno de orden familiar, justifican el porqué Edward Maléfakis se ve obligado tan a menudo a recorrer España. Precisamente fue durante una de esas visitas, el 2 de octubre de 2001, cuando dio a conocer un nuevo título de la editorial Tecnos, el *Diccionario de historia y política del siglo XX*, de cuyo prólogo es responsable. Dicha presentación

suministró las bases de una charla sobre la reciente historia del mundo, con su ambiguo y doble registro de progreso y barbarie. Los párrafos que siguen trasladan alguna de las principales reflexiones que animaron ese encuentro.

–Desde el punto de vista geoestratégico, el impacto de los Boeing 767 en el World Trade Center supone el nuevo paradigma de la violencia globalizada. En lo que hace a nuestra forma de organización social, parece claro que nos enfrentamos a un enemigo difuso que practica la guerra sin someterse al derecho ni a cálculos convencionales, lo cual nos hace extremadamente vulnerables. ¿Qué factores le parecen más inquietantes, tal como las cosas se presentan en el nuevo panorama internacional?

–De partida, no cabe duda de que se inicia un periodo caracterizado por la vulnerabilidad social. Es verosímil que el ciclo de atentados continúe y también parece claro que luchar contra los agentes del terrorismo será una misión difícil, amplia y laboriosa. Por precisar el léxico, no creo que podamos hablar de una guerra, al menos en los términos habituales. En cualquier caso, será una guerra distinta a todas las anteriores y dependerá en mayor grado de la inteligencia que de la fuerza. Sirva un ejemplo: hallar el escondite de Ben Laden o descubrir a alguno de sus colaboradores, quizá estudiante de alguna universidad europea, serán labores más decisivas que el combate militar directo.

El terrorismo conforma un abanico muy amplio de métodos operativos, a los que puede recurrir cualquier persona dispuesta a dar el paso. De lo anterior se deriva que no es un enemigo al estilo de la Alemania nazi, y por ello han de diferir los métodos con los cuales podemos acometerlo. Sin duda, oponerle un cerco sin apelación es un proceso que va a exigir paciencia, pues en esta lucha tan sólo cabrá alegrarse por victorias parciales, que quizá no se resuelvan en un triunfo definitivo hasta que pasen varias décadas, cuando todos los impulsos den su fruto. También es cierto que, observado en su diversidad, el movimiento terrorista nunca adquirirá la pujanza y energía que caracterizaron al fascismo, pues carece de organización e instituciones. Obviamente, la intensidad de este foco beligerante y antioccidental en una parte del mundo islámico obedece a otros factores que habría que pormenorizar; entre ellos el hecho de que ese entorno cultural no ha pasado por el periodo de secularización que procuró en Europa el Siglo de las Luces.

–A partir de esta reflexión, cabe pensar que la trama de ese criterio antioccidental se anima con el conflicto palestino-israelí, necesariamente

invocado por grupos radicales como la Yihad Islámica en Cisjordania, Hamás en Gaza y Hezbollah en el sur del Líbano. ¿Hasta dónde hay que ahondar para determinar las raíces transnacionales de ese foco de inestabilidad?

–No ignoremos la gran equivocación que cometieron los Estados Unidos al apoyar desde sus inicios la política de asentamientos en Gaza y Cisjordania. Una política que, sin el respaldo norteamericano, no hubiera podido prosperar, y que además ejemplifica cierta laxitud ante determinadas pautas del Estado de Israel. No cabe duda de que la Administración norteamericana se mostró entusiasmada con la política de Isaac Rabin, y es indudable que ahora revela su preocupación ante el proceder de Ariel Sharon. Pero este desvelo no ha sido todo lo constante que debiera, lo cual ha permitido que el conflicto se vuelva más intrincado. En la misma línea, parece recomendable meditar sobre los bombardeos contra Irak, pues dichas operaciones ya duran veinte años y no han tenido el resultado deseable.

Volviendo al enfoque transnacional de su pregunta, de todas las consecuencias de los últimos atentados contra Nueva York y Washington, ninguna me parece tan esperanzadora como el hecho de que pueda sembrar una semilla de autocrítica en el mundo islámico. Como ya mencioné, lo que le ha faltado a ese entorno es un periodo equivalente a nuestra Ilustración, y para ello ha de lograrse que quienes plantean una crítica no sean vistos como enemigos de la religión. En este contexto, es oportuno recuperar aquel término tan empleado por Juan XXIII: el *aggiornamento*, aplicado esta vez a la puesta al día del mundo musulmán. Ya en esta línea de buenos propósitos, también considero que la desgracia de Nueva York ha proporcionado una lección a palestinos e israelíes. A los primeros, porque quizá descubran que la resistencia no violenta puede ser más eficaz en su caso que esta postura de enfrentamiento constante. Y a los israelíes, porque han de entender que no se puede construir una sociedad pacífica mediante la disputa, sin generosidad, desatendiendo la posición palestina.

–De alguna manera, el nuevo desafío terrorista parece concebir una hegemonía alternativa a la hoy proyectada por el mundo judeocristiano. En esta línea, Ben Laden se distingue de otros cabecillas del terror internacional. Eso podría demostrarse, por ejemplo, comparándolo con una figura como Carlos Ilich Ramírez, hoy casi olvidado.

–Claro, porque Osama Ben Laden ha cosechado un éxito que Carlos no hubiera podido ni siquiera imaginar. Por eso yo creo que su ataque terrorista ha sido incomparablemente superior a cualquier atentado anterior,

incluido uno tan impactante como la matanza de los doce atletas en la Olimpiada de Munich, en 1972. Y ello perfila una situación bastante nueva, pues hay grupos dentro y fuera del Islam dispuestos a sembrar el terror. Ante semejante amenaza, nuestra sociedad se ha revelado precaria, vulnerable. Cierto es que siempre ha resultado más fácil destruir que construir, pero ahora se añade una doble paradoja: la complejidad de nuestra civilización y una tecnología cada vez más sofisticada y poderosa han acrecentado la dificultad cuando se combate a los grupos que practican este tipo de violencia.

–A la hora de poner en claro el carácter de un conflicto como éste, no siempre los analistas consiguen presentar la deseable actitud de penetración, y proliferan las opiniones lastradas por prejuicios y reduccionismos. Por otro lado, aun reconociendo la magnitud de la tragedia neoyorquina, afloran algunas reticencias y una parte de la prensa europea ha insistido en ese listado de agravios que vendría a explicar el recelo que despierta la política exterior estadounidense.

–En buena medida, ese recelo me parece algo saludable y puede ser una virtud. A mi modo de ver, ha de existir una actitud crítica hacia el poder hegemónico, precisamente a causa de su fuerza extraordinaria. Así, pues, las reticencias son algo deseable. Cosa distinta es el antiamericanismo. No creo que deba pensarse en términos de censura integral, sino más bien en criticar políticas específicas de los Estados Unidos. Y por cierto, si tomamos en cuenta la perspectiva histórica, el norteamericano ha sido uno de los mejores poderes hegemónicos. Obviamente, hubiera sido mucho peor una hegemonía nazi o soviética. Sin embargo, no conviene aquí la autocomplacencia. La historia reciente nos da ejemplos de las grandes equivocaciones del poder norteamericano, y ello nos anima a estar vigilantes ante la posibilidad de que haga cosas terribles. Encarado así el problema, esta fórmula crítica es aplicable al observador exterior pero también a los propios ciudadanos estadounidenses. Eso precisamente es lo que ha reclamado el Partido Demócrata a lo largo del siglo XX, atemperando el triunfalismo para favorecer una actitud previsora, desconfiada y, en suma, reflexiva. De ahí proviene mi postura demócrata en lo que se refiere a la política interna y externa de mi país, por oposición a la línea republicana, cuyo proyecto es más beligerante y menos crítico.

–Las causas que dice abanderar Ben Laden han descubierto un suelo abonado en los territorios ocupados por Israel y en otros márgenes del ámbito musulmán. Por el momento, la repercusión de su mensaje ilumina-

do no es general en un mundo tan heterogéneo como el Islam, pero ya hay quien recuerda las tesis de Samuel P. Huntington, sobre todo en lo que concierne al desarrollo de una respuesta violenta frente al empeño de Occidente por suscitar universalmente sus valores ideológicos y económicos. Huntington considera esa interacción entre Occidente y el Islam como un choque de civilizaciones. Es más, considerando las derivaciones de la Guerra del Golfo, este politólogo ya anunció que dicha interacción se podía hacer más virulenta.

–No comparto la opinión de Huntington ni creo que ese choque de civilizaciones vaya a hacerse realidad histórica. De hecho, tampoco en el pasado ha llegado a concretarse, y quizá tan sólo en determinados ciclos –las cruzadas, por ejemplo– ha existido un enfrentamiento que se aproxime a los términos propuestos por este modelo *huntingtoniano*. En cualquier caso, el roce y el vaivén entre extremos no era sólo peculiar de cristianos y musulmanes. Recordemos la anécdota del embajador de Marruecos que, paseando por el Madrid de fines del XIX, recibió una bofetada por el solo hecho de ser mahometano. Cambiando al protagonista del episodio, temo que también hubiera podido sufrir esa agresión un cónsul protestante, pues las luchas entre protestantismo y catolicismo han sido tan intensas como las entabladas por algunos sectores de la cristiandad con los pueblos islámicos.

–Frente al enfoque de Huntington, cabría interpretar las animosidades étnicas y las fuentes del conflicto mediante un análisis relativista, lo cual puede desactivar la idea de superioridad cultural pero no las contradicciones de este nuevo discurso antropológico. Teniendo en cuenta la vertiente religiosa de los planteamientos políticos en el mundo islámico, ¿por qué posición considera que sería preferible decantarse?

–En términos históricos, las relaciones del mundo judeocristiano con el Islam se han movido en un campo intermedio, alejado del choque frontal entre ambas civilizaciones y también del relativismo cultural. Por así decirlo, nunca han existido dos bandos uniformes, mutuamente excluyentes y en pugna. Basta mirar hacia el pasado. Tenemos así que, para contradecir este esquema, hay pasajes históricos reveladores. Por ejemplo, la alianza de Francia con el Imperio Otomano en contra de Carlos V. Y es más, sin remontarnos a la Casa de Habsburgo, la coyuntura actual proporciona oportunas lecciones. No es inverosímil que los *halcones* del mundo occidental hayan pensado en el atentado contra las torres gemelas de acuerdo con la mecánica que plantea el modelo de Huntington. En todo caso, hubiera sido fácil hacerlo así. Por fortuna, eso es lo que estamos evitando, y uno

de los logros más notables de las Administraciones de Estados Unidos y Europa consiste en no presentar la crisis como una lucha contra todo el mundo musulmán, sino con determinados grupos dentro de éste.

–Hemos hablado del problema de la identidad y de alguno de sus mecanismos en el orden internacional. En esta línea, quiero preguntarle por la tirantez que se establece entre la idea nacionalista, con su exaltación de mitos y símbolos comunes, y las corrientes globalizadoras y cosmopolitas, basadas en un sistema de convivencia multicultural, sin fronteras político-económicas.

–Por cuanto hace a ese proceso de globalización, estoy en desacuerdo con quienes le atribuyen toda suerte de males y desgracias. En líneas generales, creo que ha inspirado efectos beneficiosos. Hay, bien es verdad, una triste consecuencia inmediata, dado que los países más avanzados han logrado obtener provecho antes que los países más pobres, lo cual ha ensanchado momentáneamente sus diferencias. A pesar de ello, el resultado a largo plazo será más alentador y favorecerá a quienes hoy padecen el subdesarrollo. Como es lógico, algo que debe suceder es que Occidente piense en maneras de reducir esa desigualdad, para que la globalización no sólo sea eficaz, sino también justa.

En lo que al nacionalismo se refiere, comenzaré por indicar que tiene un anverso y un reverso, dado que se trata de una fuerza susceptible de grandes virtudes y también de empeños muy nocivos. La cuestión, evidentemente, es inevitable, ya que los sentimientos nacionalistas nos van a acompañar siempre. En su faceta positiva, el nacionalismo es un impulso que dinamiza a los pueblos, proporcionándoles coraje y lazos de unidad. Pero al mismo tiempo, cuando va dirigido en contra de los otros, de los diferentes, puede resultar un sentimiento muy peligroso. Recuérdese, por poner un caso, lo sucedido en la antigua Yugoslavia. Es cierto que, enmarcada en el actual proceso de globalización económica y política, la idea nacionalista pierde importancia por un motivo elemental: el empuje globalizador implica cooperación o, cuando menos, colaboración, y eso rompe necesariamente el aislamiento de los pueblos.

Un ejemplo práctico de lo que vengo señalando lo hallamos en la actitud de los Estados Unidos tras los atentados integristas. Si la masacre del 11 de septiembre hubiera tenido lugar hace veinte años, la reacción norteamericana hubiese adoptado un sesgo nacionalista muy acusado. En contraste, hoy esa cualidad se atenúa en beneficio de planteamientos transnacionales, en parte a causa de esa red de relaciones –no sólo financieras– tejida a lo largo de las últimas décadas.

–Por desgracia, lo que en otras circunstancias hubiera permitido formalizar la pauta de la guerra de acuerdo a un modelo teórico bien conocido, esta vez nos aboca al desconcierto y la especulación, más allá de la rutina historicista que suele nutrir los manuales de estrategia. No obstante, pese a la novedad de los elementos en juego, cabe interrogarse por la supuesta inevitabilidad de este tipo de conflictos.

–Ciertamente, hay situaciones terribles que se prolongan a lo largo de las décadas y que tardan mucho en atenuarse o desaparecer. No faltan muestras de ello en la historia del siglo XX. Véase el ejemplo del Ulster, cuyo conflicto se remonta, cuando menos, a 1914. En el caso de la Guerra Civil española, la inevitabilidad no es el término más adecuado; no obstante, existían altas probabilidades de que estallase un conflicto bélico. Desde el punto de vista del historiador, situaciones empujadas por fuerzas muy generales pueden sortearse de muchas maneras distintas. Ciñéndonos a la tragedia española, podemos conjeturar que si no hubieran ocurrido sucesos como el asesinato de Calvo Sotelo o la destitución de Alcalá Zamora, es admisible que las fuerzas armadas no hubiesen conseguido ese grado de unanimidad a la hora de promover un alzamiento tan poderoso. Por eso cabe pensar que la combinación de factores hilvanada en aquel momento fue el factor decisivo para que la guerra se desencadenara, como el resultado de problemas internos y también de un ambiente de crispación internacional, fomentado por ideologías contrapuestas, muy dinámicas. De cualquier forma, todo ello es cosa del pasado, y la cuestión que estamos intentando comprender es si estos conflictos ideológicos de la primera mitad del siglo XX van a ser reemplazados por conflictos de orden religioso y cultural, en la línea propuesta por Huntington y antes discutida por mí. Decididamente, con los recientes atentados nos movemos en el ámbito de una terrible calamidad, pero quizá estamos exagerando al hablar de la primera guerra del siglo XXI.

–Lo paradójico de los recientes atentados es que provocan el miedo y la inestabilidad justo en el momento en que nuestra sociedad parece más afirmada en la impresión de progreso y democracia. De pronto, parecían haber quedado atrás los violentos contraluces del siglo XX, un periodo del que no hemos hablado apenas, y al cual usted denomina "la época de los extremos", puesto que en él han coexistido lo mejor y lo peor de la historia de la humanidad.

–Por lo pronto, enumerar los principales acaecimientos del pasado siglo nos permite comprobar cómo éste se divide en dos periodos bien distintos,

al menos en lo que toca a Occidente. Mientras que su primera mitad concentra los peores desastres imaginables, la segunda etapa tiende a identificarse con los valores más dignos del progreso. No olvidemos, como hecho esencial, la victoria de los aliados sobre los nazis, que impidió el dominio del hitlerismo en el Viejo Continente. De lo contrario, hubiéramos heredado un mundo indeseable, mucho peor que el actual.

En ese itinerario tan propicio, quiero destacar factores como el desarrollo económico y, más en concreto, la democratización, cuyo impulso ha favorecido que cada persona tenga una porción del poder del Estado. Y es que a lo largo del siglo XX hubo una revalorización de los ciudadanos comunes y de su papel político, lo cual ha incrementado la posibilidad de que éstos desarrollen sus potencialidades. Como es imaginable, esto último no hubiera sido una realidad sin la expansión del sistema educativo y sin la mejora de las relaciones laborales y de los derechos de protección social.

Es grato observar consecuencias más particulares de ese proceso. Por ejemplo, la mujer ha sido una gran beneficiaria de todos estos cambios, gracias a los cuales se ha liberado de viejas cadenas, incluso en el mundo islámico. También es de muy fácil cotejo la disminución del pensamiento racista, sobre todo tras la derrota del nazismo. Y aunque de cuando en cuando nos llenan de espanto maniobras de limpieza étnica como las de la antigua Yugoslavia, es razonable creer que un personaje como Martin Luther King no hubiera sido posible en el siglo XIX.

No obstante, cabe un matiz, y si bien el siglo XX queda descrito con trazos muy positivos en el párrafo anterior, he de añadir que muy pocas veces los grandes cambios tienen un efecto unidireccional. Así, este florecimiento de los avances tecnológicos abarca dos argumentos contradictorios: el alivio de las precariedades vitales y el refuerzo del poder destructivo. De igual forma, la economía de la sociedad de consumo, necesaria para desplegar nuestras actividades, también ha permitido un aumento excesivo del hedonismo. Por lo demás, esta complejidad moral es propia de la naturaleza humana.

Sin duda, ese perfil doble y contrapuesto atañe a muchos procesos de la historia. Tomemos el caso del comunismo real, negativo en sus efectos generales pero animado por algunos aspectos positivos. De hecho, aunque ha perdido su dinamismo y atractivo, esta fórmula no se ha colapsado del todo –continúa vigente en países como China y Vietnam– y además posee una dimensión inesperada, pues en los tiempos de la Guerra Fría forzó a sus enemigos capitalistas a potenciar actuaciones como el Plan Marshall y esquemas como el Estado del bienestar, diseñados cautelosamente para atenuar o disminuir el atractivo del comunismo entre las clases más humildes.

Claro que, una vez repasado ese argumento, surgen figuras tan monstruosas como Stalin o tan patéticas como Brézhnev, que desvirtúan muy gravemente el proceso. Con todo, es posible que Nikita Jruschov fuese la gran oportunidad perdida, pues de haber podido desarrollar su política de liberalización, quizá hubiera logrado cambiar el modelo comunista antes de aquel colapso que sorprendió a todos los politólogos.

–Para concluir en el ámbito de su especialidad, hábleme de la nueva posición de España en el mundo y de cómo puede afectarle la nueva lógica que se abre paso desde el 11 de septiembre en las relaciones internacionales.

–La imagen exterior de España ha evolucionado de un modo increíble. Hace cuatro décadas, cuando vine a visitarla por primera vez, ninguno de mis colegas estadounidenses acertaba a entender la razón por la que me había convertido en hispanista. En la actualidad, esa perplejidad ha dado un vuelco, y son muchos los que declaran su entusiasmo por lo español y su deseo de viajar por este país. Dentro de la anécdota, lo anterior quiere significar una actitud favorable hacia España, muy revalorizada internacionalmente desde la muerte de Franco. Claro está que, pese a tal reconocimiento de sus rasgos admirables, todavía no tiene el mismo peso que Francia e Inglaterra.

Ya en esta línea de avances, quizá los acontecimientos de las últimas semanas permitan que se dé una mayor sensibilidad internacional hacia el problema terrorista. En este sentido, es probable que la tragedia de Nueva York incite a los europeos a distinguir con claridad que ETA no es un grupo nacionalista común, sino una organización antidemocrática, dictatorial, cuya violencia es de todo punto injustificable. A diferencia de los irlandeses, que han sufrido la opresión inglesa de forma brutal y que pueden ofrecer razones para el momento tan difícil que se vive en el Ulster, los terroristas vascos carecen de argumentos, a no ser de un orden histórico muy lejano. Diré más: la Guerra Civil y la dictadura franquista fueron sufridas por la población vasca, pero también por los españoles en su conjunto. Asimismo me parece loable la actitud tomada por la democracia española desde la muerte de Franco, pues ha sido muy comprensiva con el País Vasco.

Una buena definición del problema la dio hace unos años el dibujante "El Roto", mediante una viñeta en la cual aparecía una pistola recién disparada, con el lema "ETA es una pistola que se nombra Estado". Un Estado que, al fin y al cabo, se basaría en la fuerza y en la intimidación. De esta cuali-

dad parecen darse cuenta los mismos vascos, y creo que la catástrofe del 11 de septiembre va a sensibilizar a quienes se han mostrado neutrales o indiferentes ante el espanto que puede originar el terrorismo. De hecho, cada vez hay menos vascos que defienden la postura de ETA, y cada vez son más quienes comprueban que es un enemigo. Lamentablemente, como ha quedado de manifiesto con el proceso irlandés, aún más longevo, este tipo de situaciones requieren tiempo para que se alcance una solución.



Xul Solar: *Retrato Sagitaria.* Témpera (1951)

BIBLIOTECA





Xul Solar. *Signos zodiacales impares.* Acuarela (1953).
Signos zodiacales pares. Acuarela (1953).

El recuento de un siglo*

Decía Leibniz que cuando la intensidad de las especulaciones abstractas acerca de problemas matemáticos, lógicos y filosóficos fatigaban en demasía su mente, se entregaba a la lectura de los libros de Historia «para sumergirse en la voluptuosidad de los hechos concretos». Si dejamos de lado que al atravesar el filtro del trabajo del historiador ya no son los mismos, pues devienen objetos de conocimiento, podemos convenir que cuanto más próximos son esos hechos mayor es su capacidad para alimentar tan respetable sensualidad. La entrada del siglo XXI y del tercer milenio de la era cristiana está produciendo tal cantidad de obras dedicadas a la recién concluida centuria, que de haber asistido el filósofo alemán a ella en vez de al cruce, mucho más modesto en este sentido, de la frontera que separaba el siglo XVII del XVIII, habría gozado de tantas oportunidades de sumersión como para ahogarse en el pecado.

Abordar hechos de la historia reciente entraña siempre ásperas dificultades: la escasa perspectiva de que se dispone para elaborar una visión de conjunto y la necesidad de efectuar cortes en procesos a menudo inacabados son algunas de ellas. El siglo XX agrega otra, que constituye una de las más significativas de sus muchas peculiaridades: la abrumadora masa de información existente sobre casi todos sus acontecimientos. Por primera vez la humanidad tuvo a su alcance una variedad y extensión de medios de comunicación antes insospechadas. La difusión de la alfabetización en vastas regiones del planeta multiplicó el poder de la prensa; la infinitamente más vasta penetración de la radio, el cine y la televisión –y, en la última década, la creciente influencia de Internet– configuró un panorama absolutamente nuevo. La posibilidad de acceder a la noticia de un hecho en el mismo momento en que éste se produce en cualquier lugar del mundo, ciertamente revolucionaria, ha generado la creencia –en gran parte ilusoria– de que todos asistimos «en vivo y en directo» al desarrollo de la historia. No existen acontecimientos recientes de los que no tengamos imágenes; todos nos resultan familiares. Pero la familiaridad, ya se sabe, es con frecuencia el velo que mejor oculta el conocimiento profundo de las

* Historia general del siglo XX, *Giuliano Procacci, traducción de Guido M. Cappelli, con la colaboración de Laura Calvo, Crítica, Barcelona, 2001, 636 pp.*

Diccionario de historia y política del siglo XX, *AA. VV., edición de José María López Alonso, Tecnos, Madrid, 2001, 742 pp.*

Cronología Universal Espasa, *Jacques Boudet, Espasa Calpe, Madrid, 2001, 950 pp.*

cosas. En descorrerlo consiste la tarea central, y quizás la más difícil, del historiador de los hechos más cercanos.

En su *Historia general del siglo XX* Giuliano Procacci, profesor en la Universidad «La Sapienza» de Roma, supera con admirable solvencia la mayoría de las dificultades inherentes a su trabajo. La suya es una exposición brillante, coherente, precisa y seriamente fundamentada. No se trata de un catálogo meramente enumerativo de hechos ni de un ensayo que se aparta con desdén de ellos. Por el contrario, uno de los méritos mayores que exhibe la obra es el equilibrio casi perfecto entre la abundancia de datos que ofrece y su interpretación, entre la sucesión de acontecimientos y la articulación conceptual que intenta explicarlos. Procacci corona su esfuerzo de síntesis con total fortuna, sin caer en esquematismos fáciles, sin mutilar las informaciones adecuadas: es sutil en sus matizaciones, ordenado en su narración, sólido y cauteloso en sus razonamientos y particularmente sagaz para establecer conexiones reveladoras entre distintos fenómenos, lo que permite comprender, por ejemplo, que la globalización no es un estallido sorpresivo de la última década sino un proceso que se fue fraguando a lo largo de la centuria. El de Giuliano Procacci no es *El largo siglo XX* de su compatriota Giovanni Arrighi (que así tituló su estudio sobre el desarrollo del capitalismo, publicado en español por Ediciones Akal en 1999) sino «el siglo breve» que comienza en 1914, con la Primera Guerra Mundial, y termina en los primeros años 90 con el derrumbe de la Unión Soviética. Coincide así con la concepción de Eric Hobsbawm en su fulgurante *Age of extremes. The short twentieth century (1914–1991) –Historia del siglo XX* en la edición española de Crítica (1995)– que ya se ha convertido, con toda justicia, en un clásico. En cuanto a la edición en castellano del libro del profesor italiano, cabe formular el reparo de la presencia un tanto excesiva de erratas, sobre todo en su segunda mitad, como si el apresuramiento hubiese impuesto sus (malas) leyes. Apenas un botón de muestra: en la página 378 el nombre del director de cine japonés Kenji Mizoguchi aparece escrito como Kenij Mizogouschi. Más allá de estos detalles, se puede considerar que las obras de Procacci y de Hobsbawm acerca de este período son las mejores, en un solo volumen, hasta ahora traducidas a nuestra lengua, superiores, por ejemplo, a la *Historia Oxford del siglo XX* (Editorial Planeta, 1999), compuesta por un equipo de especialistas que llegan a un resultado final desparejo. Junto a capítulos magníficos habitan otros deficientes, como «Hacia el siglo XXI», de Ralf Dah-

rendorf, que enfoca la globalización con una visión superficial, acrítica y puerilmente entusiasta.

Un complemento satisfactorio de los libros mencionados es el excelente *Diccionario de historia y política del siglo XX*, publicado por la Editorial Tecnos y elaborado por un equipo de autores españoles. Se trata de una obra de consulta rigurosa y dotada de muy buena información, que viene a sumarse al *Diccionario Oxford de Historia Universal del siglo XX*, de la Editorial Complutense (1998).

En cambio, no existe en castellano ninguna cronología histórica dedicada exclusivamente a la pasada centuria. Sólo se dispone de ordenamientos de fechas generales, como la *Cronología Universal Espasa*, que en su segunda edición actualizada abarca hasta el año 2000. El ya clásico *Atlas Histórico Mundial*, de Ediciones Istmo, en dos pequeños tomos, llega en su 19ª edición hasta 1991, mientras que la *Cronología Histórica Universal por países*, de Ediciones Globo, alcanza hasta 1994, y la *Cronología Interdisciplinar*, de esa misma editorial, hasta 1992. Esta última es además muy poco precisa, ya que no señala el día ni el mes en que ocurrieron los acontecimientos que cita, carencia que, inexplicablemente, se repite en las cronologías insertas en varios libros de historia contemporánea.

Carlos Alfieri

Los diarios de Bioy Casares*

«¡Acariciad los detalles! ¡Los divinos detalles!», le proponía Nabokov a sus estudiantes de literatura como un imperativo que él mismo aplicó tanto en su obra de ficción como en su magnífica autobiografía, *Habla, memoria*. En *Descanso de caminantes*, que es sólo una parte de los diarios íntimos, más bien *carnet* de apuntes, de Bioy Casares, esos «divinos detalles» (rastro, clave o revelación del oficio de vivir y de crear) capaces de inducirnos a una lectura más intensa de la obra de aquél que comparte con el lector la escena autobiográfica, y hace realmente interesantes o justificables los dietarios y libros de memorias, se diluyen o desaparecen como si hubieran sido expurgados. Estas 507 páginas adolecen de verdadera confidencialidad, de vida privada, eje central de todo diario; en cambio, abundan en ellas epigramas contra escritores, algunos versitos ingeniosos y curiosas anotaciones idiomáticas.

* Descanso de caminantes, *Adolfo Bioy Casares. Edición de Daniel Martino, Sudamericana, Barcelona, 2001, 507 pp.*

Entre sueños, opiniones políticas ocasionales y conversaciones mantenidas con taxistas y lustrabotas, «gente modesta», sobre la que Bioy también escribe en sus ficciones («porque estimulan mi imaginación», nos dice), surge lo que podríamos denominar «Diccionario extenso del argentino misógino», muy distinto a su «Breve diccionario del argentino exquisito», donde se puede encontrar por orden ideológico, más que alfabético, una buena cantidad de palabras destinadas a poner en su lugar al «eterno femenino».

Aunque Bioy asegura ser un enamorado de las féminas o, según puntualiza, querer «a la especie», es decir, «a las mujeres, no a una mujer en particular», encuentra en ellas «exigencias, amarguras y estupideces» que lo colocan siempre en la disyuntiva de la fuga. Como todo Don Juan, aborrece y desprecia lo que más desea. Y desear, por lo visto, deseó a todas, fueran morenas, pelirrojas o rubias, mientras no «se afearon». A pesar de los consejos de su tío Enrique («Cuidado con las mujeres, Adolfito. Son todas el disfraz de un solo buitre, cariñoso y enorme, que vive para devorarte»), Bioy se embarca en una vida de sexo y aventura que, paradójicamente, lo lleva a elegir una y otra vez el mismo tipo de mujer: señoritas o señoras (frecuentó a muchas casadas) que andaban detrás de sus encantos viriles y de su dinero, que exigían ser mantenidas y heredarlo.

Estas interesadas o «engorrosas insaciables», amigas innominadas, constituyen, por otra parte, una especie de sociedad de mujeres inhospitalarias, teatreras, desequilibradas, tiranas, innobles, exasperantes, pleiteadoras: una enfermedad. Las considera, incluso, «más amargadas que la muerte». Pero les reconoce, eso sí, que conforman «el lado divertido» de su vida.

Que en su definición de *Mujeres*, diga: «Máquinas de transmitir tensiones», no extraña en lo más mínimo. Bioy es fiel a su glosario de ideas. Para él las mujeres son, sencillamente, objetos, además de objetos sexuales. «¿Hay algo más alegre que el objeto sexual?», se pregunta o nos pregunta como remate final de un elocuente párrafo intitulado *Un machista*.

Bioy estuvo casado durante 53 años con la escritora Silvina Ocampo, cuya presencia en este volumen es escasa, pero suficiente para entender la enorme amistad que los mantuvo unidos por más de medio siglo. Sin embargo, *Descanso de caminantes* podría constituirse también en una suerte de «Manual del perfecto misógamo», por la sostenida aversión al matrimonio de la que da cuenta el autor de *La invención de Morel*, pero esto es lo de menos, ya que son variaciones de una misma idea fija: las mujeres, cómo conseguirlas, cómo escapar de ellas. Idea fija, más que obsesión, que se erige en el hábitat principal de su escritura diarística, de la que

se echa en falta, en honor a la verdad, mayor hondura psicológica para desarrollar un tema que trataron, con lo que aquí no aparece, dos de sus autores más mentados: Byron y el Casanova de *Memorias*.

Por otro lado, cierta osadía e indiscreciones no ocultan a un Bioy pudoroso para decir malas palabras. Quizá por eso pone en boca de otros aquello que, se intuye, debía de suscitar en él una gracia hasta infantil. Esas interpósitas personas, con identidad, son los escritores Silvina Bullrich y Manuel Mujica Láinez, a quienes, de paso, despelleja desde varios flancos. Otros muchos autores, como Ernesto Sábato, sirven de objeto para la ironía y la crítica. Tampoco escatima sacar a la luz las miserias del ambiente literario local y escenificar, en breves relatos de la calle, la prepotencia, el sexismo y la xenofobia de la sociedad argentina. Ni con él mismo es condescendiente. Nos refiere su soledad y el dolor de su paulatina decrepitud física que honores, condecoraciones y premios parecen sólo mitigar por momentos. Como el mismo Bioy anota, hay en este diario: «Mucha tristeza a costa de algún hallazgo».

Reina Roffé

América en los libros

Entre la identidad y la globalización, *Hugo E. Biagini, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 2000, 100 pp.*

Valiéndose de una expresión que ha hecho fortuna, Erick Hobsbawm ha dejado escrito que el siglo veinte fue, ante todo, un siglo corto. Según el historiador británico, esa breve biografía vendría delimitada por dos hechos centrales: la irrupción de la primera guerra mundial y la caída, o mejor, el literal abatimiento del muro de Berlín. De aceptarse esta lectura, bien podría completarse de la siguiente manera: el colapso del comunismo burocrático fue el sepulturero de la vieja centuria, la contestación de la globalización capitalista, la decidida partera de la nueva.

En efecto, tras más de dos décadas de euforia conservadora, la historia se resiste a asistir a sus exequias y la sociedad abierta, como admiten los propios epígonos de Karl Popper, dista de estar asegurada. Para algunos, la globalización sería la última aventura emprendida por la modernidad desde aquella que, en el siglo XV, la empujó a lanzar sus naves a la conquista de los mares. Para otros, se trataría de una aparición totalmente novedosa, surgida del vientre explosivo de la revolución informática y el desarrollo de las comunicaciones. Sus defensores la presentan como benéfica promesa de tecnología y riqueza incluso para los más desgraciados. Sus detractores le enrostran una larga lista cargos: haber convertido el planeta en un gran casino especulativo, aumentado las desigualdades sociales, amenazado la ecología, arrasado con las identidades locales y degradado los regímenes democráticos a la categoría de oligarquías electoralmente legitimadas.

Hugo Biagini propone una singular síntesis crítica de esas posiciones. Sus ensayos no son, desde luego, los del panegirista, pero tampoco los del apocalíptico. Es más bien un *globoescéptico* que tiene claro que la globalización se presenta bajo rostros diversos y que una cosa es su caracterización como proceso y otra diferente como ideología. En el primer caso, en efecto, expresa un fenómeno real de internacionalización que sería necio desconocer. En el segundo, en cambio, suele contrabandear una serie de afirmaciones interesadas, cuyo sesgo es menester escrutar con severidad.

Para abordar estas cuestiones, Biagini adopta una estrategia discursiva dispersa pero ilustrativa. En teoría, el libro se divide en dos partes. La primera se dedica a analizar algunos efectos de la globalización

en el panorama mundial. La segunda examina la posibilidad de articular una identidad latinoamericana distante tanto del globalismo disolvente como de las regresiones nacionalistas. Pero sería un error situar un muro infranqueable entre ambas secciones. Las inquietudes y el vigor intelectual de Biagini desbordan cualquier cesura tajante entre los ensayos que componen la obra: como en un calidoscopio, los grandes problemas que la globalización suscita vuelven una y otra vez a lo largo de las páginas, aunque bajo figuras siempre originales.

Ningún recurso es desdeñado para reflejar las múltiples facetas del fenómeno que se analiza: los testimonios extraídos del anecdotario popular se alternan con las evocaciones eruditas y con la evaluación crítica de las principales categorías y tendencias sociológicas generadas en torno al capitalismo global. Desde la posmodernidad y el multiculturalismo, hasta el neoliberalismo y las llamadas «terceras vías», pasando por el retorno de la «sociedad civil» y la irrupción de nuevos movimientos sociales vinculados al feminismo, el ecologismo, el pacifismo o la lucha por los derechos humanos.

Partidario de una Ilustración renovada, capaz de conciliar los ideales emancipatorios y cosmopolitas del racionalismo con el reconocimiento de la diversidad y el pluralismo cultural, el punto de vista de Biagini no es el del analista aséptico. Antes bien, pertenece a la mejor tradición del intelectual comprometido, una especie que el «pensamiento único» dominante en las últimas décadas pretendió menospreciar y arrumbar al rincón de los trastos inservibles. Sus referentes sociales y teóricos son reveladores de ese talante: las comunidades eclesiásticas de base, las Madres de Plaza de Mayo, los Sin Tierra brasileños, Gandhi o Martín Luther King. El resultado final de sus ensayos, una presentación en ocasiones caótica, pero siempre lúcida, estimulante y sin concesiones, de un proceso que acaso sea irreversible, como se vocea desde los centros del poder mundial, pero que en su actual forma, y en lo que concierne a la supervivencia de la especie humana, es además insostenible.

Gerardo Pisarello

La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo, *Leonor Arias Saravia, Corregidor, Buenos Aires, 2000, 668 pp.*

Desde la independencia nacional hasta nuestros días, el país ha sido vastamente pensado por sus intelectuales. Muchas veces esa reflexión se tiñó de intuición, y la lógica compitió con la póiesis en notables

registros. Las originales metáforas que surgieron para imaginar la nación son el tema de este importante volumen. En él, la profesora salteña Leonor Arias Saravia aborda los modos de interpretarla a través de los tiempos, desde los «antecedentes premonitorios» (el Riti-Suyu y *La Argentina,* de Martín del Barco Centenera) al presente, pasando por Lugones, Martínez Estrada, Bernardo Canal-Feïjoo, Eduardo Mallea y H. A. Murena, entre otros.

El uso de los términos del título es justificado por la autora. El de «metáfora», porque «el decidido protagonismo que fue cobrando en los últimos tiempos /.../ ha complejizado su concepto y los ángulos de enfoque que pueden aplicársele hasta límites insospechables». El de «ensayo», «porque resulta una presa-objeto epistemológico de particular seducción; más si se tiene en cuenta la saturación de propuestas teóricas propaladas en relación con otros géneros –particularmente la narrativa–».

Tomando el ensayo como un tipo más de discurso social, y a la metáfora como la estrategia dominante en los trabajos estudiados, el libro analiza dos «hitos» rectores en «el proceso de autonegación», *Facundo* y *Radiografía de la pampa.* La otra cara, la faz reivindicativa patriótica, «el proceso de legitimación», es vista a través de Manuel Gálvez (*El diario de Gabriel Quiroga*) y de *El payador*, de Lugones. Se analiza luego la metáfora del silencio (en Mallea, Canal-Feïjoo y Murena), las de la inmadurez (en Marco Denevi y Carlos Alberto Erro), las «consignas de la autenticación», «revertidoras del presente», que se insinúan paralelamente desde el '30 en adelante. «Como argentina del Interior del país –considera la autora– tenía que hacer mi aporte en esta historia de autoconcientización ciudadana». El mismo es útil e interesante.

Mario Goloboff

Final de novela en Patagonia, *Mempo Giardinelli, Ediciones B. Biblioteca Grandes Viajeros, Barcelona, 2000, 239 pp.*

Final de novela en Patagonia narra en 27 historias la apasionada aventura viajera y literaria del escritor argentino Mempo Giardinelli. El lector vive la emoción del descubrimiento de la Patagonia argentina y el proceso creativo del final de una novela. Clelia y Victorio constituyen la pareja literaria que, a su modo, también viaja y nos invitan a explorar la geografía íntima del amor en medio de un paisaje inmenso y desolado. En compañía de sus amigos, el profesor y el «coloradito Pérez», un Ford Fiesta rojo, Mempo Giardinelli decide, sin ruta prefija-

da, explorar esa «frontera» austral del mundo y, en busca de su misterio, emprende un osado viaje lleno de expectativas y deseos.

En su itinerario se entremezclan los caminos, los deseos y los sueños que conforman las historias: las que se narran, se imaginan y recuerdan. La experiencia patagónica es inolvidable pues atesora desde leyendas como las del «gauchito milagroso» hasta la reflexión sobre la propia escritura. El narrador avanza desde el paisaje desértico hasta el poblado, desde los hielos hasta los Andes, de la velocidad a la lentitud, del silencio a la comunicación, del olvido hacia el presente, desde la ignorancia a la sabiduría. Viajar se constituye, de alguna forma, en una experiencia de nacimiento y de muerte, de espacios naturales y humanos.

La obra de Giardinelli reúne diversos itinerarios y encuentros. El mundo va narrándose y las historias vienen sin buscarlas. En cada lugar va también la vida de Clelia y Victorio, quienes no pueden dejar de sentir la inmensidad de las rutas patagónicas elegidas por su autor. Hay una necesidad de involucrar lo real y lo ficticio; realmente no existen las fronteras entre el viaje vivido y el viaje imaginario; el autor hace que converjan en el texto su experiencia física de explorador con su experiencia ficcional. Sin embargo, sus personajes ya tenían unos antecedentes, una vida propia que, al igual que la Patagonia, poco a poco se irá imponiendo, así el final del viaje también constituye un final para ellos.

El libro nos lleva a detenernos en la paradójica realidad de América Latina en la que la riqueza del suelo contrasta con la indigencia de sus habitantes y los múltiples caminos hacia la inmensidad parecen propiciar el aislamiento del mundo. Cada página nos revela una infinidad de habitantes, escenarios e inquietudes, a veces se percibe que el camino y la vida no acabarán nunca. Mempo encuentra que la gente de la Patagonia necesita ser escuchada, necesita expresar su mundo, sensación que nos transmite desde el primero hasta el último personaje del relato desde el refugiado nazi hasta la joven profesora que enseña en una aldea perdida, desde el ciclista que desea recorrer el mundo hasta el gaucho inmerso en el cambiante paisaje.

En la búsqueda de la Patagonia también se encuentra la nada; la nada a veces se convierte en la única referencia geográfica, la nada encarnada en un montón de piedras o en un lejano sitio turístico. El todo y la nada toman importancia; el todo que es la vida y la nada que puede convertirse en infinito cuando se contempla la inmensidad del desierto o las huellas de unas manos prehistóricas en una cueva perdida en la montaña. Todo parece como «una arruga gigantesca sobre la piel del mundo», todo oculta mil historias, lo cierto es que, de alguna

forma, la obra, una crónica contemporánea de viaje y de sueño, nos señala la necesidad de buscarnos. En medio de esta experiencia la única certeza es la literatura, ese ladrillo inmutable, como dice su autor, gracias a ella el viaje ha dejado su huella y ahora el libro es un testimonio invaluable para todos aquellos que desean vivir en carne propia lo que es la Patagonia.

El viajero de las cuatro estaciones, *Miguel Littin, Seix Barral, Barcelona, 2000, 285 pp.*

Nadie puede controlar el destino; así lo siente Cristos Kukumenides, el personaje del escritor chileno Miguel Littin quien preso de la predestinación de la vida, eligió apostar por el cambio, huir de la guerra, pero qué lejos se encontraba de saber que el desamparo estaba escrito en su camino. De Grecia a Chile, de un monasterio ortodoxo a la población andina de Palmilla; más allá de los lugares, importa el deseo de felicidad en medio de la soledad. Pero la soledad de Cristos es a veces incrementada; el ser un inmigrante le da cierta conciencia de ser un extraño, cierto ensimismamiento y a veces una postura sin consuelo, como aquella que experimentaría en la inevitable y larga agonía al final de sus días.

Las cuatro estaciones del libro de Littin, se convierten en cuatro formas de viaje que marcan la exploración externa e interna del personaje y la transformación de la vida desde su esplendor hasta su ocaso. La novela cuenta los comienzos de una familia y de todo un pueblo. La historia del griego Kukumenides en tierra extranjera nos remite a la historia del propio autor; Littin desea dejar memoria de su origen griego en su natal Padilla, tema en el que ya se han detenido autores de gran renombre como el cubano Alejo Carpentier en *Consagración de la primavera* y el colombiano Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. El texto, por tanto, no representa mayor novedad literaria, sin embargo, el padecimiento de su personaje, Cristos Kukumenides, tiene el mérito de expresar una realidad aún vigente: la migración y el desarraigo.

A lo largo de toda la obra se percibe una irreconciliada nostalgia con el origen, lo que quizás sea la causa de la imposibilidad afectiva de Kukumenides y la justificación de su necesidad de capturar el sentimiento a través de una escritura anónima e indescifrable. El lector constatará ese continuo desgarramiento confesado a través de incontables, fragmentarias e inconclusas cartas. El acercamiento a ese universo melancólico se revela a través de un cuarto perdido en el tiempo, de la imagen del maestro Janos o

quizás en las particulares aventuras que se encaran: la batalla contra el hielo en medio de los Andes, la asombrosa misión de caballero audaz, el héroe de los sin voz y sin patria, la insospechada alegría del primer árbol de naranja, la mirada atenta del último de sus descendientes.

Desde Constantinopla a Palmilla, desde el barco, el tren o las inmensas caminatas, Littin conduce a su personaje por diversas historias e indagaciones personales. La aventura, la fugaz alegría, la tristeza, unas viejas cartas y algunos objetos perdidos en el infinito mundo de la melancolía, son las mudanzas que permiten al autor chileno hacer su recorrido por la existencia de su personaje. Kukumenides desconocía todo el placer y el dolor que sería su existencia y, sin pretenderlo, echó raíces en Chile y tejió así la historia de toda una comunidad. El destino terminó imponiéndosele a fuerza de cruzarse en su camino, como aquella tarde en que antes de abandonar Palmilla para siempre se le apareció el amor y lo dejó anclado hasta el día de su muerte.

Littin expresa, a través de su personaje, el arrollador paso de los años, el inevitable final de vidas y acontecimientos, sugiriéndonos historias por reconstruir y transportándonos a un mirar atento de la complejidad humana. Algunas escenas, escenarios y personajes pueden llevarnos a establecer cierta semejanza con la narrativa de García Márquez, sólo que en el caso de Littin encontramos situaciones que carecen de coherencia; historias como las del Zarzo, por ejemplo, nos llevan a cuestionarnos si lo suyo no es acaso una superficial interpretación del realismo mágico. Es difícil no traer a la memoria la figura de Aureliano Buendía cada vez que en Palmilla alguien funde unas figuritas de plomo o a pensar en Macondo cuando los gitanos aparecen difundiendo sus conocimientos astrológicos o sus artes amatorias, igual sucede con la presencia de la señora que levita o del que decidió encerrarse a esperar la muerte. De esta manera, Palmilla intenta, sin lograrlo, ser una prolongación de la magia que inaugura Macondo en *Cien años de soledad.*

Cristos no pudo detener el tiempo, pero quizá las flores blancas que mandó sembrar sirvan para espantar el olvido, quizá su aroma ayude a reconstruir la memoria para evitar caer en el desencanto cruel de la indiferencia. Ahora sólo queda el gramófono de aquel que un día soñó con ser poeta y creó sin saberlo una estirpe viajera de peripecias, leyendas, encanto y soledad.

Myriam Jiménez Quenguan

Albricias: la novela chilena del fin de siglo, *Verónica Cortínez, Cuarto propio, Santiago de Chile, 2000.*

Uno de los fenómenos más característicos de la evolución de la literatura hispanoamericana en las últimas décadas del siglo XX, ha sido el proceso de regionalización de algunas literaturas nacionales y, dentro de éstas, de algunos géneros. Hasta los años ochenta, apenas algunas literaturas nacionales (en la medida en que se pueda hablar de discursos nacionales en Hispanoamérica) como la argentina o la mexicana habían dado muestras de poder ser autosuficientes, de no necesitar la internacionalización de sus productos para dar salida a los mismos dentro de un mercado local. A partir de esta fecha, varios países más se suman a este mecanismo, destacando entre ellos la pujante nueva narrativa chilena, que se desarrollará sobre todo después de la democratización del país. Narradores jóvenes como Gonzalo Contreras, Carlos Franz, Alberto Fuguet, Arturo Fontaine, José Leandro Urbina, Darío Osés, Carlos Cerda, Jaime Collyer, Elena Castedo, Marcela Serrano, Diamela Eltit, etc., etc., han deshecho en las dos últimas décadas el mito que caracterizaba a la tradición literaria chilena como una tradición fundamentalmente poética.

En torno a este hecho se centra el libro que comentamos de la profesora de la Universidad de California Los Ángeles, Verónica Cortínez, quien intenta desentrañar el fenómeno a partir del análisis que ejecutan distintos especialistas cualificados, pero también del testimonio de los propios autores protagonistas. La labor de la autora, ciertamente ha ido mucho más allá de la simple edición, de la mecánica recolección de los trabajos de un congreso, porque en realidad el libro es el desarrollo de una idea de la autora, sin cuya labor y cuya perseverancia nunca podría haberse completado, tal y como agradecen algunos autores en sus artículos, y, sobre todo, de manera tan coherente. Efectivamente, una de las aportaciones más interesantes del libro es la muy significativa entrevista entre la autora y varios de los narradores estudiados (Jaime Collyer, Darío Osés, Carlos Cerda, Carlos Franz y Gonzalo Contreras), la otra, la de encargar sendos artículos epilogales a un economista, «Una devoción salvadora: las letras y el mercado» por Sebastián Edwards, y a un especialista no chileno, «Chile en las antípodas de la ficción latinoamericana» por Roberto Ignacio Díaz. En esta confección, que se completa con un prólogo de uno de los narradores chilenos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, Jorge Edwards, y dos artículos introductores firmados de por dos de las personalidades literarias más prestigiadas también en los últimos años, Fernando Alegría y Antonio

Skármeta, se advierte la formación comparatista de la autora, discípula en Harvard de Claudio Guillén, comparatismo que en este caso no se limita a una única disciplina.

El núcleo central del libro lo constituyen trece artículos firmados por Juan Armando Epple, Rodrigo Cánovas, Verónica Cortínez, José Leandro Urbina, Soledad Bianchi, Guillermo Gotschlich, Liliana Trevizán, Mª Luisa Fischer, Roberto Castillo Sandoval, Laura Janina Hosiasson, Raúl Zurita, Raquel Olea y Roberto Hozven, y se completa el volumen con otro artículo epilogal, completamente innecesario, de Willy Thayer titulado «Publicaciones sin obra» cuyas intenciones críticas se diluyen en un desconstructivismo estéril. Apenas es el único borrón de esta obra, amén de algunas erratas ortográficas que la editorial debería evitar. Los demás son aciertos, que no es poco en los tiempos de improvisación científica y desaliño editorial que nos ha tocado padecer.

En el libro se abordan varias cuestiones que parecen preocupaciones centrales de los escritores hispanoamericanos, y sobre todo de los narradores chilenos actuales. De una parte, qué débitos son los que tiene esta literatura con un pasado histórico reciente difícil y tenebroso, o bien con otras tradiciones narrativas foráneas, en la medida en que la chilena es prácticamente inexistente. Cómo se articula el proceso de «normalización cultural» en Chile, bien como una recuperación de la memoria histórica que la dictadura intentó arrebatar, o bien como una invitación al olvido, al punto y final, a reinventar tanto la tradición como la historia. Qué sentido tienen los fenómenos de masas, sobre todo la literatura de ciertas escritoras muy mayoritarias, cuyo éxito está de cualquier modo inmerso en un desarrollo extraordinario del mercado literario, hasta ahora inédito en este país, etc., etc.

Como señala Raúl Zurita, «si vivimos en un país que cada día se parece más a una ficción –o a una parodia– le corresponde entonces a la literatura recuperar la vida». Puede ser, pero lo cierto es que Chile está consiguiendo una estabilidad económica ciertamente superior a la del resto de sus vecinos latinoamericanos y no parece estar sufriendo demasiado las recientes crisis que han azotado a América Latina. Aunque no compartamos los argumentos dinamizadores e internacionalistas respecto a la cultura que Sebastián Edwards atribuye al neoliberalismo económico, sí es cierto que Chile como economía nacional parece estar levantando la cabeza. Quizá este repentino auge de la narrativa y del mercado de la literatura esté dando fe de ese fenómeno y quiera sentar las bases para una cultura definitivamente normalizada.

Álvaro Salvador

La danza de la realidad, *Alejandro Jodorowsky, Siruela, Madrid, 2001, 437 pp.*

Esta «autobiografía imaginaria», no en el sentido de «ficticia», pues todo lo que en ella se cuenta es verdadero, arranca del hecho fundamental de que la historia profunda de la vida de este judío errante –abandona Chile para ir a París con el fin de vivir a fondo la idea de que «el poeta debe ser un árbol que convierte sus ramas en raíces celestes»– es un esfuerzo constante por expandir la imaginación y ampliar sus límites con el fin de poder aprehenderla en su potencial «terapéutico y transformador».

Es éste, lo mismo que su artífice el escritor chileno Alejandro Jodorowsky, un texto peculiar. Creador inclasificable, igual que la mayoría de sus puestas en escena, y polifacético: dramaturgo, novelista, guionista de comics, marionetista, fundador del teatro Pánico en los 60 con Arrabal y Topor, dibujante, director de cine, actor, cabalista, tarotista, poeta e inventor de la psicomagia y el psicochamanismo. Influido por la magia popular, el chamanismo, Freud, Jung, Moebius, Nicanor Parra, el surrealismo (fue amigo de Breton), Gurdjieff, Bachelard, Ichazo, la filosofía zen, Carlos Castañeda, el curanderismo, la alquimia, la brujería, el animismo y la cábala. Tendencias tan dispares han dado como resultado una personalidad paradójica y excesiva.

La danza de la realidad describe el proceso de configuración de una nueva vida al margen de todo lo impuesto. Es la historia de una elección personal: la de Jodorowsky decide en un momento determinado de su existencia. De las páginas de este libro va emergiendo un Alejandro Jodorowsky resucitado que va construyéndose una nueva identidad. El escritor parte de la certidumbre de que la vida es imprevisible y de que nada sucede por casualidad. Profundizando en esta agobiante realidad, en esta «permanente impermanencia», el autor llega a la convicción de que la realidad «es una construcción mental», de que todo tiene vida, de que «lo que él creía inanimado era una entidad más lenta, que lo que creía visible era una entidad más rápida» y de que de la realidad sólo percibimos una ínfima parte.

A partir de esta afirmación Jodorowsky, ante las dos alternativas que le ofrece el mundo –convertirse «en un asesino de sueños», o «encerrarse en su mente transformándola en fortaleza»– opta por la segunda. Será en el teatro en donde encuentre la dimensión terapéutica. Convencido de que la finalidad del arte sólo tiene sentido si sana y libera, encaminará todos sus esfuerzos para conseguir este objetivo.

Esta autobiografía parcial, el autor se centra en el descubrimiento de la psicomagia gracias al contacto con los machis mapuches de Chile, se configura como un texto asom-

broso y ambivalente, pues oscila entre la farsa hábil y engañosa, la mentira sugestiva, la verdad poética, la charlatanería exhibicionista y la espiritualidad más refinada. Un texto exaltado, arrebatado y vehemente, más propio de un iluminado. Un discurso redundante e inagotable, a través del cual el autor se vuelve abrumadoramente omnipresente, es un texto que peca de una egolatría inmoderada. El autor no duda en hacer un elogio, que roza en el panegírico, de su método curativo. Un método que consiste en sanar a partir de actos metafóricos que apelan al inconsciente. Teoría que se documenta con una detallada lista de casos resueltos por el propio Jodorowsky transformado en médico.

El autor de *El niño del jueves negro* se ha convertido en un gurú, sin duda alguna, lleno de buenas intenciones, pero demasiado afanoso en convencer al lector de las bondades de una técnica terapéutica cuyo vehículo de expresión es la metáfora y el símbolo, recursos que tienen como finalidad «mostrar el valor del alma», pero también de la poesía, único género, para este original creador, capaz de expresar lo inexpresable y que define como «el excremento luminoso de un sapo que se tragó una luciérnaga».

Milagros Sánchez Arnosi

Los libros en Europa

Ingleses y españoles. La arquitectura de la Edad de Plata, *José Ramón Alonso Pereira, La Coruña, Universidade da Coruña, 2000, 302 pp.*

El sugerente título de este libro –que evoca intencionadamente el célebre *Ingleses, franceses y españoles* de Salvador de Madariaga– reclama de forma inmediata el interés del lector. La retórica yuxtaposición de estos dos toponímicos –ingleses/españoles–, aplicada a un período de rara importancia en las culturas arquitectónicas de ambos países, nos despierta un cúmulo de apetecibles interrogantes y de curiosidad.

«En arquitectura, como en tantas otras cosas –señala el autor–, se hablaron durante mucho tiempo España e Inglaterra a través de Francia»: ¿a qué obedece, pues, la explícita eliminación –siguiendo el ensayo de Madariaga– del término «franceses»?; el diálogo nuevo, sin interlocutor, que procura José Ramón Alonso Pereira, se nos muestra decidido y cargado de promesas.

Contraponer directamente las dos culturas –ambas muy caracterizadas, ambas *periféricas* a lo medular europeo–, fuertemente atraída la una por la otra, nos depara sorpresas y confirmaciones que nos guían a una interrogación de fondo: ¿cómo es que no se ha abordado antes este tema? He ahí el logro del autor: su original punto de vista –que tiene que ver, desde luego, con su personalidad y su erudición arquitectónica– despeja nuevos caminos; es capaz de trabar, en una rica complexión, los aspectos tan disímiles que, capítulo a capítulo, van apareciendo: ¿por qué juntos el *Old English Style* y el eclecticismo regionalista en España? ¿La Ciudad Lineal de Soria con la *Garden-City* de Howard? ¿Sir Edwin Lutyens frente a Teodoro Anasagasti? ¿El paisajismo inglés en los *squares* madrileños? ¿La Sociedad Central de Arquitectos o el *Royal Institute of British Architects*?

Esta variedad y enjundiosa dispersión de temas se acota a una precisa unidad temporal: la *Edad de Plata* de la cultura española (esas fructíferas décadas a caballo del cambio de siglo que fueron paradas en seco en el hachazo de la Guerra Civil). La argumentación que sigue Alonso Pereira para formar un sólido coherente de tan aparentemente disímiles entradas nada tiene que ver con el discurso lineal; mira más bien –de un modo muy actual– las *transversalidades*, los cruces y travesías diagonales, los ambiguos o metafóricos pasajes deslizados por Walter

Benjamín: se estructura así el conjunto mediante lo que podríamos entender monografías independientes, que, formando cuerpo, revelan un sentido y concluyen una tesis.

En los antecedentes –«La mirada del otro»– ya apunta el autor el objeto de su interés: la mirada atenta –entre la atracción y el desconocimiento– que se dirigen las culturas y las arquitecturas de ambos países. Es conocida la labor desarrollada por ingleses (estudiosos, viajeros románticos, dibujantes, fotógrafos...) en el registro, análisis y valoración del patrimonio arquitectónico en España: ¿qué reciprocidad de mirada se da por parte española? La respuesta se va descubriendo e hilvanando en los distintos tramos del libro: desde los principios del urbanismo de finales del XIX hasta el proyecto moderno en los años treinta; incluyendo caras tan destacables como la formación de arquitectos, la práctica y las corporaciones profesionales, o la propia metodología del proyectar.

Algunos episodios coinciden con momentos privilegiados de la cultura arquitectónica madrileña (de la que el autor –catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid– es gran conocedor y sobre la que ha publicado buen número de trabajos): la Ciudad Lineal, el ámbito regeneracionista –tan inglés, dentro de una cultura alemana– de la Residencia de Estudiantes, el Madrid del cambio de siglo, la construcción de la Ciudad Universitaria... Otros se remiten (dentro del ámbito anglosajón, escapando de lo estrictamente británico) a experiencias tan singulares como la influencia española en la costa Oeste de los EEUU, una llamativa alternativa a la costa Este: el *Mision Style* y el *Spanish Colonial Revival.*

La afinidad que se deduce entre arquitectos y urbanistas españoles e ingleses, en tantos aspectos, va mucho más allá de lugares comunes –aunque ciertamente significativos en el momento– como los divertimentos *old english* o *scottish baronial* de los palacios reales de Miramar, en San Sebastián, y de La Magdalena, en Santander; va más allá también del acercamiento político que ambos países pudieron experimentar por el matrimonio del rey Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battemberg (que, según parece, se hablaban en un principio en francés...). Los estudios transversales de Alonso Pereira, abriendo camino, nos confrontan –sin interlocutor, decíamos– dos culturas arquitectónicas que no se habían puesto antes en explícito paralelo; poner juntas dos cosas que nunca antes lo habían estado es fuente cierta de jugosas conclusiones.

Ingleses y españoles... sabe conjugar, en fin, dos aspectos que no siempre van de la mano: por un lado, la densidad y rigor del verda-

dero trabajo de investigación –que hace de este ensayo una obra de obligada y frecuente consulta para cuantos estudiamos la historia de la arquitectura de ese momento–; y, por el otro, la amenidad y limpieza literaria, que posibilita su lectura de un tirón, atrapando sin aflojar la atención del lector (que en modo alguno tiene por qué ser arquitecto ni especializado en la materia). La colección de ilustraciones que presenta, perfectamente referidas al texto, constituye un conjunto documental de gran interés, que, por sí sola, ya apetece y reclama adentrarse en el texto.

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Historia de la literatura portuguesa, *José Luis Gavilanes y António Apolinário, eds., Madrid: Cátedra, 2000, Crítica y estudios literarios, 718 pp.*

No abundan en España las historias de la literatura portuguesa. Las que se editaron son antiguas –a excepción de la aparecida en Salamanca en 1999 a cargo de los profesores Ángel Marcos y Pedro Serra (Luso-Española de Ediciones)–, difíciles de encontrar, excesivamente panorámicas o bien se trata de traducciones de publicaciones portuguesas, como la editada en 1948 por Espasa-Calpe o la de 1971 de la Editorial Istmo. La reciente propuesta de la Editorial Cátedra (1999) tiene una ventaja sobre las otras: además de completar y actualizar las mal conocidas letras portuguesas en España, trata de establecer y definir los puntos de intersección y los vínculos intelectuales entre Portugal y las otras literaturas peninsulares; influencias e intertextualidades que han sido muy claras en algunas épocas pero imperceptibles en otras según las vicisitudes históricas de ambos países. Al mismo tiempo, esta *Historia de la literatura portuguesa* se esfuerza en demostrar la recepción que han tenido entre los lectores españoles tanto obras de autores clásicos –Gil Vicente, Luiz Vaz de Camões– como la prosa de Eça de Queirós, la poesía pessoana o las páginas de un autor de tanto éxito en España como Saramago. Otro acierto de los editores ha sido encargar las diferentes parcelas cronológicas y temáticas que ordenan el volumen a destacados especialistas de universidades portuguesas y españolas –Carlos Reis, Maria Fernanda de Abreu, Perfecto E. Cuadrado, Elena Losada–, los cuales han sabido encontrar el equilibrio entre el rigor científico y la intencionalidad divulgativa, dirigida a un público no especializado, que la publicación se proponía.

A cargo de los profesores José Luis Gavilanes y António Apoliná-

rio se ha puesto en manos de los lectores españoles una buena síntesis de la cultura portuguesa que recoge lo más destacable de una de las literaturas más deslumbrantes de Europa. Quizás aquí es donde aparece la única objeción que se puede proyectar sobre la obra: el lector ya iniciado en algunas materias o épocas de la literatura portuguesa o que busca cierto grado de exhaustividad en el análisis de las obras de algún autor, puede llegar a pensar que reunir en un solo volumen la historia literaria de Portugal ha impuesto un grado de condensación excesivo.

Asimismo, cabe subrayar que la propuesta de la Editorial Cátedra sintetiza la literatura portuguesa del continente europeo y no recoge otras voces expresadas en portugués y pertenecientes a otras latitudes geográficas; literaturas que han recibido la influencia portuguesa y que, recíprocamente han contribuido a su enriquecimiento. Dada la importancia de la literatura brasileña y la incipiente literatura africana de expresión portuguesa, sería muy interesante que la editorial completara el vacío intelectual que su desconocimiento supone para el lector español.

Isabel Soler

Gran Diccionario de uso del español actual, *proyecto, dirección y edición de Aquilino Sánchez, SGEL, Madrid, 2001, 2.133 pp.*

Uno de los pocos fenómenos deleitables que ha experimentado la industria editorial española en los últimos años es la inesperada conversión en *bestsellers* de libros dedicados a asuntos del idioma. La aparición de cada nueva edición, a cargo de Espasa Calpe, del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (recientemente, la 22ª, notablemente renovada y ampliada, aunque a un precio excesivo el volumen de formato grande y con una extrema reducción de la tipografía los dos pequeños) constituye un evento resonante. Éxitos destacables de venta consiguieron también la *Ortografía de la Lengua Española* (Espasa, 1999), el *Diccionario del Español Actual,* de Manuel Seco (Aguilar, 1999), *Clave. Diccionario de uso del español actual,* de Ediciones SM (1996) o *El dardo en la palabra*, de Fernando Lázaro Carreter (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997), entre muchos otros títulos. Todo indica que el *Gran Diccionario de uso del español actual* engrosará esta lista.

Se trata de una obra que se quiere revolucionaria, por el criterio y la metodología que se aplicaron en su realización. Por primera vez, un diccionario del español se ha basado en un *corpus* lingüístico –el lla-

mado Cumbre, compuesto de 20 millones de palabras–, que aspira a reunir un conjunto representativo de ejemplos reales del uso oral y escrito de la lengua actual, tanto en España como en Hispanoamérica. Para formarlo se recogieron fuentes escritas de todo tipo (no sólo literarias, como era tradicional) y grabaciones de la lengua oral efectuadas en todos los países de habla castellana. Se afirma que el 40% de estas muestras pertenecen al español de América y el 60% al de la Península; el 35% del total son testimonios del lenguaje oral y el 65% del escrito. Merced a la utilización de las herramientas informáticas adecuadas se pudo procesar tan ingente material lingüístico; el lexicógrafo no buscó expresamente los ejemplos de cada vocablo sino que éstos fueron proporcionados automáticamente por el ordenador a partir del citado *corpus*. Según los autores del trabajo, este método garantiza el registro objetivo de la realidad de la lengua, puesto que no se somete la investigación del léxico a criterios extralingüísticos, ya sean estilísticos, morales o de cualquier otra clase. Así se llegó a las más de 72.000 voces, 150.000 acepciones y 100.000 ejemplos que incluye el *Gran Diccionario de uso del español actual*. Entre las novedades que aporta están la clasificación de las palabras según su frecuencia de uso, criterio que también rige la ordenación de sus significados, cuya explicación huye de las definiciones abstractas y se apoya casi siempre en aplicaciones concretas; la separación silábica de todas las voces; su transcripción fonética y el régimen preposicional de numerosos verbos, sustantivos y adjetivos. Se ofrece también un vasto repertorio de sinónimos y antónimos y diversas especificaciones gramaticales.

La denominación «diccionario de uso» encierra en sí misma una ambigüedad: se puede entender en un sentido descriptivo, como el inventario de las palabras que realmente utiliza una comunidad de hablantes, o en un sentido normativo, como la forma correcta en que éstas deben ser empleadas. La obra objeto de este comentario opta claramente por la primera acepción, sin desechar por ello, en absoluto, la segunda. No cabe duda de que el trabajo realizado es notable, exhaustivo, novedoso en varios aspectos, de enorme utilidad y de obligada referencia. Merece sin embargo algunas objeciones menores. La catalogación Amer –americanismo– es demasiado imprecisa: hay palabras que se cobijan bajo su manto que son de uso común, por ejemplo, en Honduras o Venezuela y totalmente desconocidas –tanto como en España– en Uruguay o Chile, y viceversa. En cuanto a la frecuencia de uso, es un concepto bastante vagaroso en la medida en que no se define exactamente en qué ámbitos se realizaron los muestreos lingüísticos, mediante qué procedimientos y con qué intensidad. Parece extra-

ño, pongamos por caso, que no se haya detectado que todos los hablantes de Argentina llaman manubrio al manillar de la bicicleta o de la moto.

Carlos Alfieri

Rimas. Otros poemas. Obra en prosa, *Gustavo Adolfo Bécquer, ed. de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (Biblioteca de Literatura Universal).*

Los estudios becquerianos avanzan a buen ritmo. Jesús Rubio trabaja en la Universidad de Zaragoza sobre las tablas cronológicas de las obras del autor, lo que será fundamental para una edición definitiva de sus obras completas, dirige la hermosa revista becqueriana *El gnomo* y tiene atractivos proyectos de futuro sobre el tema. Ricardo Navas Ruiz ha editado hace poco las obras completas de Bécquer en una bella edición de Biblioteca Castro (1995). Y ahora se nos presenta esta edición, con diseño de Gonzalo Armero, de algunas de sus obras más representativas cuidadas con esmero y rigor filológico por uno de los más brillantes críticos del XIX español, Leonardo Romero Tobar.

Esta edición contiene manuscritos conclusos, teatro, textos en prosa según la edición de los amigos del poeta en 1871, trabajos periodísticos iniciales, artículos y narraciones no firmadas pero atribuidas, *Historia de los templos de España* –que sin embargo aparece incompleta–, *Cartas literarias a una mujer, Desde mi celda, Relatos, Rimas* –según la edición de 1871 y no del manuscrito en la B. N. del *Libro de los gorriones*–. Tomero Tobar sigue la última corrección hecha por el poeta, utilizando las versiones de manuscritos o periódicos –como ha hiciera en su edición de las obras poéticas de Espronceda–, y las más fiables.

Romero Tobar advierte sin embargo que no se busca aquí una edición crítica ni de obras completas, pero la modestia explícita de sus planteamientos creo no impide dejarnos ver se trata de una aportación de importancia, un hito en el ámbito de la edición becqueriana, con criterios de rigor filológico y siguiendo los avances de la crítica textual. Se trata por tanto de una antología rigurosa en la que Romero Tobar ha excluido por ejemplo los autógrafos juveniles que editó en Puvill en 1993, trabajos sobre los templos toledanos, obras teatrales atribuidas y cartas y artículos atribuidos. Nos quedamos así con el texto más seguro de Bécquer en una antología bastante completa, ya que una edición fiable y rigurosa de sus obras completas parece de momento imposible hasta que avancen más los estudios becquerianos.

El estudio preliminar, riguroso y lírico, destaca la modernidad de la obra de Bécquer, que orientó el yo hacia una nueva expresión. Señala

las fuentes europeas, orientales y populares, y elucida el género «leyenda». Recala en la cuestión de la ordenación temática de las *Rimas* hecha por sus amigos. Incide en la poética becqueriana, que une neoplatonismo y romanticismo. Y aporta análisis del diálogo yo/tú, la exposición emocional, el estado onírico y el tema del sueño en Bécquer, unido a la depuración del lenguaje poético y la influencia en autores del siglo XX como Juan Ramón, el 27 y la postguerra.

Las notas finales, al estilo de las que se encuentran en los volúmenes de La Pléiade, son de gran interés igualmente. La disposición de los textos por orden cronológico con las fechas probables de escritura y publicación, constituye una aportación respecto a las tablas cronológicas que es preciso fijar en Bécquer.

Creo que lo interesante para el lector moderno de los textos románticos no es tanto su estilo, declamatorio, derramado y a veces retórico –Espronceda es digna excepción de gran modernidad de estilo–, sino su espíritu, de un idealismo desbordante y un pasionalismo afectivo sumamente atractivo, máxime para las generaciones jóvenes. Como quiera que Bécquer depura la retórica romántica, creo que lo que nos queda es esto: la quintaesencia del mejor espíritu romántico, que pervivirá por siempre en todas las generaciones idealistas. Aquí están su vigencia y su actualidad.

Diego Martínez Torrón

Media vida, *José Luis García Martín, Editora Regional de Extremadura, 2001, 164 pp.*

En nuestra época mercantil y archiacadémica, donde la literatura se ha convertido en un producto más del mercado (¡qué lejos ya los tiempos del decadentismo y de la fe en el arte, aunque muchos intentan imitarlos!) y donde los estudios sobre literatura deben demostrar, más que el placer de la obra literaria, el rigor científico del crítico; en esta época neoclásica en tantos aspectos, donde lo que priman son los géneros de siempre, la novela y la poesía (aunque a ésta no se la lea más que para analizarla), es difícil pero muy consolador encontrar un buen libro de ese género literario deliciosamente menor, como es el apunte diarístico, misceláneo por naturaleza, donde la experiencia vivida y lectora se entrecruzan para construir la imagen más perfecta e interesante del autor. Son libros destinados a un mercado que no existe, pero que nos devuelven la confianza por lo que la literatura puede suponer en el enriquecimiento moral y vital de la persona.

A este género «menor» pertenece el reciente libro de José Luis García Martín, *Media vida*, que condensa, como muchos de sus diarios, una serie de experiencias vividas, leídas y soñadas. Aunque la mayor parte corresponden al año 2000, en que el autor cumplía los cincuenta años de esa «media vida» anunciada en el

título, lo que aquí se nos cuenta, de modo informal y reacio a toda definición rotunda, son las razones por las que vale la pena seguir viviendo y leyendo, actividades ambas que no se excluyen, sino que se relacionan de modo directamente proporcional.

De hecho, habitualmente el autor comienza evocando uno de sus viajes geográficos o uno de sus otros viajes literarios, para dar lugar a una historia en que es difícil saber dónde empieza lo vivido y dónde lo leído, y donde es más difícil aún juzgar cuál de los dos ámbitos de realidad puede ser más fascinante. Porque lo que normalmente se siente es que la vida puede ser más increíble que la ficción narrativa o poética. Léanse a este efecto los apuntes titulados «Canción del paseo alegre», sobre la riqueza vital del poeta portugués Eugenio de Andrade, o «Rosario y Sara», sobre la tardía novelista Sara Suárez Solís, dos vidas corrientes selladas por el raro destino de la literatura.

A través de estas páginas el lector conoce más hondamente la personalidad de un poeta y crítico tan polémico y molesto para muchos, como viene siendo José Luis García Martín desde que lanzó su oxigenante antología *Las voces y los ecos*, en 1980, que nos ofrecía una panorama de la poesía joven de los 70 mucho más rico y realista que el de las versiones oficiales. Desde entonces muchos poetas se han sentido heridos por este crítico y antólogo tan apasionado como antiacadémico. Con este nuevo libro, *Media vida*, el lector descubre una vez más que su pasión es mucha, tal vez demasiada para lo políticamente correcto en estos predios, pero brota, como su antiacademicismo, de un amor constante y siempre renovado por la literatura. Ejerce como crítico porque tiene criterio y se atreve a llevarlo a su escritura. Eso es tal vez lo que más moleste, por lo infrecuente que resulta.

Carlos Javier Morales

Robert Bresson, *Santos Zunzunegui, Cátedra, Signo e Imagen / Cineastas; Madrid, 2001.*

El 25 de septiembre de 1901 nació Roberto Bresson, el gran cineasta francés. Por lo tanto en 2001 se cumplió su centenario. No sé si será recordado como merece: los medios de comunicación actuales no se prodigan con quienes no son *hits* comerciales. Pero este reciente libro de Santos Zunzunegui cumple por anticipado y con rigor inteligente ese necesario recuerdo.

Desde el principio advierte que su obra no es un ensayo al uso, sino que sus pretensiones son distintas y, fundamentalmente, más modestas: busca ofrecer «un *análisis* del sistema estilístico que sustenta una obra particular» (la de Bresson) y lo

identifica de manera radical. Así lo diferencia y destaca de una mayoría de realizadores que considera absolutamente inútiles.

Esta última definición es tan radical como el propio cine de Bresson, que éste, en sus lúcidas *Notas* llama *Cinematógrafo*, para distinguirlo del cine de todos los días, que según él no es sino un «teatro bastardo», «teatro fotografiado», que no es más que «la reproducción fotográfica de un espectáculo». Porque, dice el autor de *Au hazard Baltasar*, «Tomar un préstamo medios teatrales conduce fatalmente a lo pintoresco visual y auditivo».

Para Bresson, frente a ese cine anclado en la representación se opone una «escritura con imágenes en movimiento y sonidos». Una escritura que trata de las relaciones entre esas imágenes y sonidos, como «palabras de un diccionario». El libro, a la vez que analiza la filmografía no muy extensa (13 largometrajes y un corto inicial) de este creador impar, intenta ofrecer un estudio del sistema estilístico que permite acceder a las claves de un *habeas* de rigurosa unidad. Así puede ayudar a comprender esta obra cinematográfica difícil pero memorable.

Cine (INS) urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista, *por Isolina Ballesteros, Editorial Fundamentos, Colección Arte, Madrid, 2001.*

Nueve ensayos componen este libro que se propone una crítica cultural a diversos aspectos de la producción cinematográfica de la España postfranquista. La enumeración de sus títulos puede dar una pauta de sus fines:

I. «La mirada femenina en el cine de la transición: *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1981) de Josefina Molina.

II. Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal: *¿Qué he hecho yo para merecer esto*? (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

III. El despertar homosexual del cine español: identidad y política en transición (Eloy de la Iglesia, Pedro Olea, Imanol Uribe y Pedro Almodóvar).

IV. El sujeto masculino terrorista en el cine de Imanol Uribe.

V. Convergencias y alianzas culturales: las adaptaciones fílmicas de obras literarias en el período socialista.

VI. El cuerpo entregado: la sexualidad femenina como espectáculo en el cine de los noventa.

Y así sigue hasta la «busca de la familia perdida» (Cap. IX) también en los años noventa. Aunque esta enu-

meración puede parecer injustamente fruto de cierta pedantería académica, la lectura atenta de estos capítulos muestra que la autora sabe de qué habla y expone su erudición con elegancia y conocimiento del tema.

Isolina Ballesteros es profesora de estudios culturales en el Barnard College/Columbia University en Nueva York y cuenta además con títulos en la Universidad de Zaragoza (Filología Francesa) y en la Boston University como doctora en Literatura Hispánica.

José Agustín Mahieu



Xul Solar. *Grafía.* Témpera (1961)

El fondo de la maleta

Los premios Tirso de Molina de Teatro y Margarita Xirgu de Teatro Radiofónico

En su edición XXXI, el premio de Teatro Tirso de Molina, que otorga la Agencia Española de Cooperación Internacional fue concedido en el año 2001 al dramaturgo español Jesús Campo por su obra *Patético jinete del rock and roll*. El texto se basa en el encuentro de un padre con su hijo y el diálogo conflictivo de generaciones que suscita la entrada en la madurez del segundo y en la vejez del primero. Presidió el jurado el actor y autor Carlos Álvarez Novoa, ganador del premio en una edición anterior.

El acto durante el cual se dio a conocer la decisión del tribunal respectivo tuvo lugar en la Casa de América bajo la presidencia de don Jesús Silva, Director General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores. A la vez, fue presentada al público la edición de *Cabaiguán-La Habana-Madrid* del autor cubano Julio Cid, que obtuvo el Tirso de Molina en la convocatoria del año 2000.

En cuanto al premio de Teatro Radiofónico Margarita Xirgu, que convocan conjuntamente la AECI y Radio Exterior de España, fue concedido en su XVI edición al guión de Diego Alarcón *Retrato de un pintor de Leyden*, basado en un episodio de la vida del pintor holandés Rembrandt. El premio incluye la recomendación para que se emita el texto mencionado, al que se añaden otros cuatro en carácter de accésit: *El pescador, Piet Heyn y los fantasmas, La última noche del condenado, Silencio absoluto* y *Sima*.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid)
MARTHA L. CANFIELD: Crítica literaria colombiana (Florencia)
RICARDO CANO GAVIRIA: Escritor colombiano (Tarragona)
INMACULADA GARCÍA: Crítica literaria española (Madrid)
EDUARDO GARCÍA AGUILAR: Escritor colombiano. (París)
JAVIER GARCÍA-G. MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
MYRIAM JIMÉNEZ QUENGUAN: Crítica literaria (Madrid)
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
JORGE MARRONE: Periodista argentino (Buenos Aires).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid)
GERARDO PISARELLO: Escritor argentino (Barcelona)
WILLIAM OSPINA: Escritor colombiano (Bogotá).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
ÁLVARO SALVADOR: Escritor español (Granada).
MILAGROS SÁNCHEZ ANOSI: Crítica literaria española (Madrid).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
ISABEL SOLER: Crítica literaria y ensayista española (Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).

ÍNDICES DEL AÑO 2001

AUTORES

C

D

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

ONOMÁSTICO

A

B

C

D

E

F

G

H

J

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ARTES PLÁSTICAS

CINE

HISTORIA DE AMÉRICA

ARGENTINA

CUBA

MÉXICO

HISTORIA DE ESPAÑA

INFORMÁTICA

Guzmán Urrero Peña: El libro electrónico, n.º 615, págs. 93/104.

LITERATURA CATALANA

VV.AA.: Literatura catalana actual (dossier) n.º 611, págs. 7/48.

LITERATURA ESPAÑOLA

Gabriel Núñez: Historia de la educación literaria en el mundo hispánico, n.º 613/4, págs. 123/128.

SIGLO XX

Fernando Millán: Poesía experimental y arte conceptual en España, n.º 608, págs. 31/36.

Luis Estepa: Las greguerías ilustradas de Ramón Gómez de la Serna-Ramón Gómez de la Serna: Greguerías, n.º 608, págs. 47/60.

Rafael-José Díaz: Cuatro poemas, n.º 615, págs. 61/62.

VV.AA.: Memorias de infancia y juventud, dossier, n.º 617, págs. 7/48.

Jordi Doce: Cuaderno del molusco (fragmentos), n.º 618, págs. 77/82.

LITERATURA EUROPEA

ALEMANIA

Reiner Kunze: Poemas (traducción de Jordi Doce), n.º 612, págs. 101/106.

FRANCIA

Dominque Viart: La Gran Guerra en la literatura contemporánea, n.º 609, págs. 87/100.

Blaise Cendrars: Poemas de *Hojas de ruta* (traducción: Jordi Doce), n.º 611, págs. 63/66.

INGLATERRA

Stephen Romer: Tributo (traducción: Jordi Doce), n.º 617, págs. 85/94.

YUGOESLAVIA

Vasko Popa: Apuntes sobre la poesía, n.º 611, págs. 53/62.

LITERATURA IBEROAMERICANA

ARGENTINA

Ana Basualdo: Lavapiés, n.º 617, págs. 49/56.

Ana Basualdo: Lavapiés (y 2), n.º 618, págs. 83/92.

CHILE

Gonzalo Rojas: Renata, n.º 613/4, págs. 69/72.

COLOMBIA

Margarita Valencia: La patria interior, n.º 610, págs. 25/32.

MÉXICO

Sergio Pitol: El viaje, n.º 607, págs. 81/96.

Julio Ortega: La lectura en México (Ana Belén López, Eduardo Antonio Parra, la crítica literaria), n.º 617, págs. 109/112.

PARAGUAY

Lourdes Espínola: Poemas, n.º 618, págs. 65/66.

VENEZUELA

VV.AA.: Dossier «Aspectos de la cultura venezolana», n.º 616, págs. 7/60.

LITERATURA NORTEAMERICANA

Lauro Flores: De fronteras e hibridismos. Identidad y cultura chicanas, n.º 613/4, págs. 111/122.

Robert Creeley: Cinco poemas (traducción de Marcos Canteli), n.º 613/4, págs. 165/172.

MÚSICA

Blas Matamoro: Arpegio de siglos, n.º 615, págs. 63/68.

PERIODISMO

El fondo de la maleta: Periodismo, tiempo, muerte, n.º 607, p. 139.

Jordi Doce: Crónica desde ningún lugar. Vamos a ciegas-Jorge Andrade: Carta de Argentina. La mafia-Manuel Corrada: Carta de Chile. Cuestaciones, n.º 611, págs. 85/102.

Gustavo Guerrero: Carta de París. Un nuevo alcalde. Jorge Andrade: Carta de Argentina. Escritores comprometidos, olvidados y desaparecidos, n.º 613/4, págs. 187/196.

Jorge Andrade: Carta de Argentina. Buenos Aires: arte en el barrio, n.º 616, págs. 113/16.

Eduardo Lago: Carta de Nueva York. Nunca las volveremos a ver, n.º 617, págs. 95/98.

VV.AA.: Dossier sobre *Revistas culturales en español*, n.º 618, págs. 7/50.

Juan José Sebreli: Carta de Argentina. Los enemigos de la modernidad, n.º 618, págs. 121/124.

POLÍTICA

Juan José Sebreli: Globalidad y localismos, dos mitos de hoy, n.º 612, págs. 91/100.

TELEVISIÓN

VV.AA.: Dossier sobre «La televisión», n.º 612, págs. 7/46.

• PORTAFOLIOS: Generación Beat • Perfil de XIRAU • Un cuento de COSSERY

LETRAS LIBRES

DICIEMBRE 2001, AÑO 1, NÚMERO 3 REVISTA MENSUAL 850 PESETAS / 5.1 €

LA ROMA AMERICANA: FILIAS Y FOBIAS

Edwards, Krauze, Mendoza, Mongin, Probst Solomon, Sábato, Todorov, Verdú, Wieseltier

00003 >
8 411578 431202
21-ENE-02 LETRAS LIBRES

TEXTOS DE: *Mario Vargas Llosa, Pere Gimferrer, Pedro Sorela, Valentí Puig, Ignacio Echevarría...*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

La primera mirada moderna

Sangay Subrahmanyam
Cristóbal Pera
Rafael Argullol
Isabel Soler
Elena Losada
Victoria Cirlot









5 euros